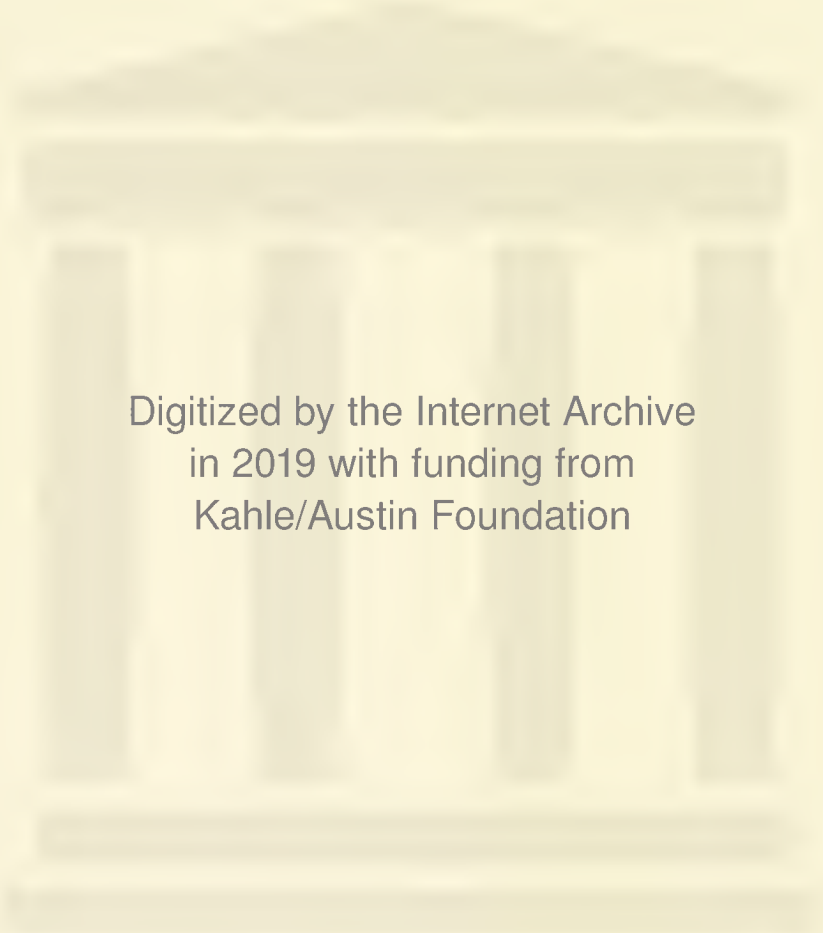


HISTORIA
DE LA
LITERATURA
ESPAÑOLA



ESPASA



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

HISTORIA
DE LA
LITERATURA
ESPAÑOLA

9

Director
VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA

HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA



SIGLO XIX (II)

Coordinador
LEONARDO ROMERO TOBAR

Thomas J. Carr Library
TRENT UNIVERSITY
PETERBOROUGH, ONTARIO

The logo for Espasa, featuring a stylized lowercase 'e' enclosed within a circular frame.

ESPASA

10032 H5636 1995 L.9
HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Director de la obra: Víctor García de la Concha

Coordinador del volumen: Leonardo Romero Tobar

Director Editorial: Juan González Álvaro

Editora: Lola Cruz

Diseño de cubierta: Ángel Sanz Martín

Ilustración de cubierta: Segundo Cabello Izarra, *Fin de siglo*,
Madrid, Museo del Prado

Procedencia de la ilustración: Oronoz

© Joaquín Álvarez Barrientos, Yolanda Arencibia, Sergio Beser, Peter Bly, Juli
Bravo Vega, Anna Caballé, Juan M.^a Díez Taboada, Pilar Espín, Ángeles Ezan
Gil, Pura Fernández, Juan Pedro Gabino, Salvador García Castañeda, Lucía
García Lorenzo, Miguel Ángel Garrido, José Manuel González Herrán, Germ
Gullón, Maurice Hemingway, Francisco León Tello, Yvan Lissorgues, Lily Litva
Ignacio Javier López, José M.^a Martínez Cachero, Marina Mayoral, Enriq
Miralles, Juan Oleza, Marta Palenque, Juan Paredes Núñez, Carolyn Richmon
Leonardo Romero Tobar, M.^a Dolores Royo, Jesús Rubio Jiménez, Álvaro Ru
de la Peña, Manuel Sánchez Mariana, José Sánchez Reboredo, Russell P. Sebo
Gonzalo Sobejano, Francisca Soria, Jorge Urrutia, James Whiston. 1998.

© Espasa Calpe, 1998

Depósito legal: M. 18.897-1998

ISBN: 84-239-7986-5 (obra completa)

ISBN: 84-239-7995-4 (tomo 9)

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir,
almacenar en sistemas de recuperación de la información ni trans-
mitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio
empleado —electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.—,
sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la pro-
piedad intelectual.

Impreso en España/Printed in Spain

Impresión: Huertas, S. A.

Editorial Espasa Calpe, S. A.

Carretera de Irún, km 12,200. 28049 Madrid

Índice general

Relación de colaboradores.....	XVII
---------------------------------------	-------------

Introducción a la segunda mitad del siglo XIX en España.....	XIX
---	------------

Leonardo Romero Tobar

1. Los márgenes de la literatura española en la segunda mitad del siglo.....	XXIII
2. Nacionalismo y literatura española	XXXII
3. Periodización de la época.....	XXXV
4. Ideología y géneros literarios	XLII
Bibliografía	LII

Capítulo 1

Del Realismo al fin de siglo. Sociedad y arte literario	1
--	----------

Yvan Lissorgues, Marta Palenque, Francisca Soria

1.1. El Realismo. Arte y literatura, propuestas técnicas y estímulos ideológicos (<i>Yvan Lissorgues</i>)	3
1.2. El debate sobre la estética realista (<i>Yvan Lissorgues</i>)	10
1.3. El modelo teórico del Naturalismo. Ciencia positiva y literatura. Propuestas estéticas y temáticas. El debate sobre el Naturalismo y el Simbolismo (<i>Yvan Lissorgues</i>)	19
1.4. Filosofía idealista y krausismo. Positivismo y debate sobre la ciencia (<i>Yvan Lissorgues</i>)	31
1.4.1. Krausismo, positivismo: breve resumen histórico	33
1.4.1.1. El krausismo español como filosofía idealista	34
1.4.2. La mentalidad positiva y los debates sobre la ciencia española.....	36
1.4.3. La corriente krausista y el movimiento positivista (el «krauso-positivismo»).....	39
1.4.4. El krausismo en la actividad educativa y en la crítica literaria	41
1.5. La crisis de fin de siglo. El regeneracionismo (<i>Yvan Lissorgues</i>)	46

1.6. Prensa y creación literaria durante la Restauración (1874-1902) (<i>Marta Palenque</i>).....	59
1.6.1. Prensa diaria de información. Los suplementos literarios.....	60
1.6.2. Prensa ilustrada.....	64
1.6.3. Prensa obrera, prensa infantil y prensa femenina.....	67
1.6.4. Prensa satírica	69
1.6.5. Prensa cultural o intelectual	70
1.6.6. Prensa y teatro. Hacia una prensa modernista	72
1.7. El asociacionismo cultural en la segunda mitad del siglo XIX (<i>Francisca Soria</i>)	73
1.7.1. Liceos y ateneos.....	75
1.7.2. Certámenes y juegos florales	82
1.7.3. Las nuevas fiestas cívicas	86
Bibliografía	90

Capítulo 2

El teatro durante la Restauración y el fin de siglo	107
<i>Joaquín Álvarez Barrientos, Juan María Díez Taboada, Pilar Espín, Luciano García Lorenzo, Francisco León Tello, Jesús Rubio Jiménez</i>	
2.1. El melodrama y el Realismo: Echegaray y sus imitadores (<i>Juan María Díez Taboada</i>).....	109
2.1.1. El Realismo crítico.....	109
2.1.2. José Echegaray y otros dramaturgos.....	111
2.1.3. La aproximación a lo social	116
2.2. Los novelistas en el teatro (<i>Jesús Rubio Jiménez</i>)	118
2.3. El teatro de Pérez Galdós: tradición y nuevos caminos (<i>Jesús Rubio Jiménez</i>)	122
2.4. El teatro menor (<i>Luciano García Lorenzo, Pilar Espín</i>)	132
2.4.1. El teatro por horas y sus modalidades	134
2.5. Las traducciones del teatro europeo del fin de siglo (<i>Jesús Rubio Jiménez</i>)	142
2.6. Los primeros estrenos de Jacinto Benavente (<i>Jesús Rubio Jiménez</i>)	146
2.7. Apéndice: El teatro musical español durante el siglo XIX (<i>Francisco León Tello</i>).....	150
2.7.1. La ópera española	153
2.7.2. La zarzuela y las etapas de su desarrollo	161

2.7.3. Los bufos y otras formas musicales (<i>Joaquín Álvarez Barrientos</i>)	170
2.7.4. El género chico	173
2.7.5. Polémicas en torno al italianismo del teatro lírico y a la teoría wagneriana de la ópera.....	178
Bibliografía	184

Capítulo 3

La poesía. Tradiciones poéticas y líricas de la modernidad	201
<i>Julián Bravo Vega, Richard Cardwell, Juan María Díez Taboada, Juan Pedro Gabino, Salvador García Castañeda, Marina Mayoral, Leonardo Romero Tobar, Russell P. Sebold, Jorge Urrutia</i>	
3.1. La poesía en la segunda mitad del siglo (<i>Leonardo Romero Tobar</i>).....	203
3.1.1. Difusión de la poesía y sociabilidad burguesa	203
3.1.2. La continuidad de las formas poéticas	205
3.1.3. Articulación de la crisis del Romanticismo poético ..	206
3.1.4. La creación becqueriana.....	210
3.2. La poesía clasicista desde la antología de Quintana hasta la de Valera (<i>Julián Bravo Vega</i>)	213
3.2.1. La traducción de los textos clásicos	216
3.2.2. La pervivencia del anacreontismo	217
3.2.3. La poesía de Valera y Menéndez Pelayo	219
3.3. La fábula en la segunda mitad del siglo (<i>Salvador García Castañeda</i>)	222
3.4. La poesía satírica y festiva a partir de 1868 (<i>Juan Pedro Gabino</i>)	227
3.4.1. Etapas e ideología	230
3.4.2. Aspectos formales y temáticos	232
3.5. Trayectoria postromántica de la lírica española (<i>Juan María Díez Taboada</i>)	238
3.5.1. Formas poéticas	246
3.5.1.1. La fábula y el apólogo.....	246
3.5.1.2. La balada	249
3.5.1.3. El cantar.....	253

3.6.	Las <i>Rimas</i> de Gustavo Adolfo Bécquer: modernidad y poesía desnuda (<i>Russell P. Sebold</i>)	255
3.7.	Campoamor y el Realismo poético (<i>Jorge Urrutia</i>).....	273
3.7.1.	Caracteres de la poesía realista.....	280
3.7.2.	Manuel del Palacio y otros poetas realistas.....	281
3.7.3.	La poesía civil. Gaspar Núñez de Arce.....	282
3.7.3.1.	Gabriel García Tassara.....	283
3.7.3.2.	Gaspar Núñez de Arce	283
3.7.3.3.	La escuela de Núñez de Arce	288
3.8.	El renacimiento de la literatura gallega (<i>Marina Mayoral</i>) ..	289
3.8.1.	Rosalía de Castro	290
3.8.1.1.	<i>Cantares gallegos</i>	292
3.8.1.2.	<i>Follas novas</i>	294
3.8.1.3.	Poesía en castellano: <i>La flor, A mi madre, En las orillas del Sar</i>	299
3.8.2.	Eduardo Pondal.....	303
3.8.3.	Manuel Curros Enríquez	304
3.9.	El premodernismo español (<i>Richard Cardwell</i>)	306
3.9.1.	Crisis metafísica y religión del Arte	309
3.9.2.	Decadentismo	312
3.9.3.	La búsqueda del mundo interior	314
3.9.4.	Normas nuevas y el espíritu de la tradición	319
	Bibliografía	323

Capítulo 4

Prosa narrativa. Entre literatura fantástica y relato realista.....	345
<i>Anna Caballé, José Manuel González Herrán, Juan Oleza, María Dolores Royo, Russell P. Sebold, James Whiston</i>	
4.1. Memorias y autobiografías en la literatura española del siglo XIX (<i>Anna Caballé</i>).....	347
4.1.1. Tipología	350
4.1.2. Periodización.....	353
4.2. Relato corto y literatura fantástica en Pedro Antonio de Alarcón (<i>María Dolores Royo</i>).....	364
4.2.1. La atracción por lo fantástico.....	368
4.2.1.1. <i>El amigo de la Muerte</i>	369
4.2.1.2. <i>La mujer alta</i>	370

4.2.2.	<i>El sombrero de tres picos</i> . Las novelas	372
4.3.	Gustavo Adolfo Bécquer, cuentista (<i>Russell P. Sebold</i>).....	376
4.3.1.	El cuento fantástico: <i>El monte de las Ánimas</i>	380
4.3.2.	Paisajes y argumento en <i>La venta de los Gatos</i>	385
4.3.3.	Autobiografismo y el cuento de final sorprendente: <i>Un boceto del natural</i>	390
4.4.	La novela del héroe individual en Valera (<i>Jantes Whiston</i>) ..	394
4.5.	La génesis del Realismo y la novela de tesis (<i>Juan Oleza</i>)	410
4.5.1.	La larga marcha hacia la novela	410
4.5.2.	El Romanticismo y los orígenes del Realismo	412
4.5.3.	La génesis del Realismo español	415
4.5.4.	La batalla en torno a la poética realista	419
4.5.5.	La novela de tesis	430
4.6.	José María de Pereda: entre el Costumbrismo y la novela regional (<i>José Manuel González Herrán</i>)	436
4.6.1.	El Costumbrismo en la obra de Pereda	440
4.6.2.	Pereda y la novela regional	448
4.6.3.	La novela regional en la literatura española del úl- timo tercio del siglo XIX	452
	Bibliografía	457

Capítulo 5

Plenitud del relato realista (I): Galdós

Yolanda Arencibia, Peter Bly, Ignacio Javier López

5.1.	Historia y arte en la narrativa galdosiana (<i>Peter Bly</i>)	481
5.1.1.	Las primeras novelas históricas	490
5.2.	Hacia la madurez creadora (<i>Yolanda Arencibia</i>)	493
5.2.1.	Las novelas del compromiso	494
5.3.	Los <i>Episodios nacionales</i> (<i>Yolanda Arencibia</i>)	501
5.3.1.	Estado de la cuestión	501
5.3.2.	El texto, su génesis y su significación	502
5.3.3.	Historia y discurso	505
5.3.4.	Evolución y unidad	508
5.3.5.	La primera serie	508
5.3.6.	La segunda serie	513
5.3.7.	La tercera serie	518

5.3.8.	La cuarta serie.....	524
5.3.9.	La quinta serie.....	529
5.4.	Las «novelas españolas contemporáneas» (<i>Ignacio Javier López</i>).....	533
5.4.1.	<i>La desheredada</i> (1881) y la «segunda manera» galdosiana.....	536
5.4.2.	<i>El amigo Manso</i> (1882): autorreflexividad en la novela galdosiana.....	541
5.4.3.	Las novelas de la «locura crematística» (1883-1885).....	544
5.4.4.	<i>Fortunata y Jacinta</i> (1886-1887).....	551
5.4.5.	Galdós y el «naturalismo espiritual».....	565
5.4.6.	<i>Las novelas de Torquemada</i> (1889-1894).....	571
5.4.7.	<i>Misericordia</i> (1897).....	579
5.5.	Las últimas novelas (<i>Yolanda Arencibia</i>).....	582
5.5.1.	Los perfiles de la nueva etapa.....	582
5.5.2.	Las novelas.....	584
	Bibliografía.....	591

Capítulo 6

Plenitud del relato realista (II)..... 609

	<i>María Ángeles Ezama, Germán Gullón, Maurice Hemingway, Juan Oleza, Juan Paredes Núñez, Carolyn Richmond, Gonzalo Sobejano</i>	
6.1.	Clarín, proyectos novelescos y relatos cortos (<i>Carolyn Richmond</i>).....	611
6.1.1.	Aprendizaje y <i>Solos de Clarín</i>	614
6.1.2.	<i>Pipá</i> y lo demás, ¿son cuentos?.....	615
6.1.3.	Fragmentos y ficciones: hacia <i>Doña Berta</i>	616
6.1.4.	Consagración al género: los cuentos de <i>El Señor</i>	618
6.1.5.	Los <i>Cuentos morales</i> del maduro y consciente narrador.....	619
6.1.6.	El tramo final y <i>El gallo de Sócrates</i>	621
6.2.	<i>La Regenta</i> (Gonzalo Sobejano).....	623
6.2.1.	El modelo naturalista.....	625
6.2.2.	Conciencia solitaria, sociedad gregaria.....	632
6.3.	<i>Su único hijo</i> (Juan Oleza).....	639
6.3.1.	Leopoldo Alas en los años de la gestación de <i>Su único hijo</i>	639

6.3.2.	Génesis de la novela	642
6.3.3.	La excepcionalidad novelesca de <i>Su único hijo</i>	644
6.3.4.	El argumento como conflicto de alternativas éticas..	646
6.3.5.	La subversión de la fórmula naturalista.....	655
6.3.6.	La contestación ideológica de <i>Su único hijo</i> a <i>La Regenta</i>	659
6.4.	La obra novelística de Emilia Pardo Bazán (<i>Maurice Hemingway</i> [†])	661
6.5.	El relato corto durante la Restauración	681
6.5.1.	Emilia Pardo Bazán (<i>Juan Paredes Núñez</i>)	681
6.5.1.1.	La producción cuentística de Emilia Pardo Bazán	682
6.5.1.2.	Teoría y praxis del cuento	683
6.5.1.3.	Temática y clasificación	688
6.5.2.	La novela corta y el cuento en Valera y en Pérez Galdós (<i>Germán Gullón</i>).....	691
6.5.2.1.	El cuento en Valera	691
6.5.2.2.	El cuento en Pérez Galdós.....	695
6.5.3.	El cuento entre 1864 y el fin de siglo (<i>María Ángeles Ezama</i>)	700
6.5.3.1.	El cuento y otros géneros literarios	704
6.5.3.2.	Caracterización del cuento.....	707
	Bibliografía	712

Capítulo 7

La trayectoria del relato realista: del Naturalismo al fin de siglo 737

María Ángeles Ezama, Pura Fernández, Lily Litvak, Enrique Miralles, Juan Oleza, Álvaro Ruiz de la Peña

7.1.	La narrativa naturalista: Picón, Coloma y Ortega y Munilla (<i>Enrique Miralles</i>).....	739
7.1.1.	Jacinto Octavio Picón	739
7.1.2.	Luis Coloma	744
7.1.3.	José Ortega y Munilla.....	748
7.2.	El Naturalismo radical (<i>Pura Fernández</i>).....	751
7.3.	Novelistas entre dos siglos: Blasco Ibáñez, Palacio Valdés...	761
7.3.1.	Vicente Blasco Ibáñez (<i>Pura Fernández</i>)	761
7.3.2.	Armando Palacio Valdés (<i>Álvaro Ruiz de la Peña</i>)..	766

7.3.2.1.	Años de juventud. Los ensayos literarios....	766
7.3.2.2.	Un naturalista peculiar (1881-1893)	769
7.3.2.3.	La crisis espiritual: 1893-1899	772
7.3.2.4.	El crítico domesticado. Los años del éxito..	774
7.3.2.5.	La narrativa corta: <i>Aguas fuertes</i>	775
7.4.	El movimiento espiritualista y la novela finisecular (<i>Juan Oleza</i>)	776
7.5.	Las tendencias de la narrativa en la última década del siglo (<i>María Ángeles Ezama</i>)	795
7.6.	La literatura española de viajes en la segunda mitad del siglo (<i>Lily Litvak</i>)	800
7.6.1.	El siglo de los viajes	802
7.6.1.1.	La naturaleza	804
7.6.1.2.	El hombre	809
7.6.1.3.	Vida social	812
7.6.1.4.	La aventura imperial	815
7.6.1.5.	Viajes y misioneros	819
7.6.1.6.	El viajero y su crónica	820
	Bibliografía	824

Capítulo 8

La crítica literaria	845
<i>Sergio Beser, Salvador García Castañeda, Miguel Ángel Garrido, José María Martínez Cachero, Manuel Sánchez Mariana, José Sánchez Reboredo</i>	
8.1. La recuperación de la literatura española en el siglo XIX: antologías y colecciones. La investigación y la edición de textos (<i>Manuel Sánchez Mariana</i>)	847
8.1.1. Los antecedentes del siglo XVIII.....	847
8.1.2. Las colecciones del hispanismo romántico	848
8.1.3. Las colecciones españolas.....	850
8.1.4. La Biblioteca de Autores Españoles	853
8.1.5. Las colecciones documentales	855
8.1.6. Las colecciones de bibliófilos	856
8.1.7. Las colecciones locales	858
8.1.8. Las colecciones especializadas	859
8.1.9. El cervantismo	860
8.1.10. Las ediciones del teatro.....	862
8.1.11. La investigación y la edición de textos literarios en el último cuarto del siglo	864

8.2. La crítica literaria durante la etapa isabelina y la restauracionista (<i>Salvador García Castañeda</i>)	867
8.2.1. Tendencias del pensamiento.....	868
8.2.2. Las publicaciones periódicas.....	871
8.3. Marcelino Menéndez Pelayo (<i>Miguel Ángel Garrido</i>)	872
8.3.1. Vida y obra	872
8.3.2. Aportaciones de teoría, historia y crítica literaria.....	876
8.3.3. Balance actual de la obra de Menéndez Pelayo.....	884
8.4. La crítica literaria de Valera y Pardo Bazán (<i>José Sánchez Reboredo</i>)	886
8.4.1. Juan Valera, crítico literario.....	887
8.4.2. Emilia Pardo Bazán, crítica literaria.....	891
8.5. Clarín, crítico literario (<i>Sergio Beser</i>)	895
8.6. La crítica en el fin de siglo: «Gente Vieja» y «Gente Nueva» (<i>José María Martínez Cachero</i>)	906
8.6.1. Una situación literaria	908
8.6.2. Examen de críticos.....	912
Bibliografía	920
Abreviaturas y siglas	929
Índice alfabético	945

El siglo XIX (II)



Relación de colaboradores

Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS. Colaborador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

Yolanda ARENCIBIA. Catedrática de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Sergio BESER. Catedrático de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Peter BLY. Catedrático de Queen's University (Kingston, Canadá).

Julián BRAVO VEGA. Profesor titular de la Universidad de La Rioja.

Anna CABALLÉ. Profesora titular de la Universidad de Barcelona.

Richard CARDWELL. Catedrático de la Universidad de Nottingham.

Juan M.^a Díez TABOADA. Investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

Pilar ESPÍN. Profesora titular de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.

Ángeles EZAMA GIL. Profesora titular de la Universidad de Zaragoza.

Pura FERNÁNDEZ. Colaboradora del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

Juan Pedro GABINO. Miembro de Instituto de Lexicografía de la Real Academia Española.

Salvador GARCÍA CASTAÑEDA. Catedrático de la Universidad Estatal de Ohio.

Luciano GARCÍA LORENZO. Investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

Miguel Ángel GARRIDO. Investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN. Catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela.

Germán GULLÓN. Catedrático de la Universidad de Amsterdam.

Maurice HEMINGWAY (†). Universidad de Exeter.

Francisco LEÓN TELLO. Catedrático emérito de la Universidad Complutense de Madrid.

Yvan LISSORGUES. Catedrático emérito de la Universidad de Toulouse.

Lily LITVAK. Profesora titular de la Universidad de Austin (Texas).

Ignacio Javier LÓPEZ. Catedrático de la Universidad de Pensilvania-Filadelfia.

José M.^a MARTÍNEZ CACHERO. Catedrático emérito de la Universidad de Oviedo.

Marina MAYORAL. Profesora titular de la Universidad Complutense de Madrid.

Enrique MIRALLES. Profesor titular de la Universidad de Barcelona.

Juan OLEZA. Catedrático de la Universidad de Valencia.

Marta PALENQUE. Profesora titular de la Universidad de Sevilla.

Juan PAREDES NÚÑEZ. Catedrático de la Universidad de Granada.

Carolyn RICHMOND. Catedrática de la Universidad de Brooklyn.

Leonardo ROMERO TOBAR. Catedrático de la Universidad de Zaragoza.

María Dolores ROYO. Profesora titular de la Universidad de Zaragoza.

Jesús RUBIO JIMÉNEZ. Profesor titular de la Universidad de Zaragoza.

Álvaro RUIZ DE LA PEÑA. Profesor titular de la Universidad de Oviedo.

Manuel SÁNCHEZ MARIANA. Bibliotecario de la Universidad Complutense de Madrid.

José SÁNCHEZ REBOREDO. Catedrático de I. B.

Russell P. SEBOLD. Catedrático de la Universidad de Pensilvania-Filadelfia.

Gonzalo SOBEJANO. Catedrático de la Universidad de Columbia.

Francisca SORIA. Catedrática de I. B.

Jorge URRUTIA. Catedrático de la Universidad Carlos III, Madrid.

James WHISTON. Senior Lecturer de la Universidad de Dublín.

Introducción a la segunda mitad del siglo XIX en España *



Leonardo Romero Tobar

1. Los márgenes de la literatura española en la segunda mitad del siglo.
2. Nacionalismo y literatura española.
3. Periodización de la época.
4. Ideología y géneros literarios.

* Los límites cronológicos, al igual que se ha entendido en los volúmenes anteriores de esta *Historia*, no tienen una rigidez numérica inamovible. La organización de los capítulos por géneros da a cada uno de ellos la flexibilidad temporal que exige su propia dinámica. Con todo, la confluencia de un conjunto de fenómenos culturales en determinadas fechas aconseja marcar los límites extremos de este volumen entre los años 1854 y 1905. Las referencias bibliográficas, por otra parte, están acentuadas para la producción de los últimos treinta años.

Introducción a la segunda mitad del siglo XIX en España

Las *tormentas del 48* —como tituló Galdós uno de sus *Episodios*— no alcanzaron a España hasta 1854. Si la «revolución de julio» no modificó sustancialmente el proceso de constitución del moderno Estado liberal, sí es posible señalar aquel momento como el de cristalización madrileña de la primera *bohemia literaria* española. Algunas novelas reconstruirían el fenómeno de forma retrospectiva —*El frac azul* (1864) de Enrique Pérez Escrich, *Pedro Sánchez* (1883) de José María de Pereda¹— y, desde luego, la llegada ese mismo año del joven Gustavo Adolfo Bécquer a la capital suscitaría la formación de la hermandad artística española más significativa del siglo XIX (Leonardo Romero, 1993; para la novela de artista, Santiáñez Tió, 1995). A la altura de 1854, la profesionalización literaria de los escritores era más accesible que en los años inmediatamente anteriores gracias a la multiplicación de las editoriales y los medios de publicación, pero resultaba mucho más esforzada y, desde luego, ofrecía menos garantías de retribuciones inmediatas. La ocupación de algún lugar en los espacios de la vida política o la Administración, que había resultado asequible a los jóvenes de los años treinta y cuarenta, ya no lo era tanto para quienes —al modo del Doctor Faustino de Juan Valera— portaban consigo el estigma de la desilusión. Evitar la instalación en los abrevaderos del mundo oficial y atarse exclusivamente a la creación libre de la obra bella implicaba apostar por los modos de los personajes de Murger o los componentes de la *Pre-Raphaelite Brotherhood*, un estilo de vida que seguiría desgranando sus frutos originales hasta las *Luces de bohemia* de Ramón del Valle-Inclán.

Sin necesidad de acudir a la cifra convencional que marca la mitad del siglo, no resulta impertinente recordar que en torno a 1850 se manifestaron algunos fenómenos literarios con sobrados síntomas de la efervescencia transformadora que insuflaba energías a las letras españolas desde los años románticos. En 1849, Fernán Caballero había publicado novelas (*La gaviota*, *La familia de Alvareda*, *Elia*) que, si bien estaban escritas desde tiempo antes, no las hizo llegar a los lectores hasta ese momento; ese mismo año, Zorrilla, a raíz de la reapertura del teatro Español, intuía cambios desafortunados en las directrices de la política teatral que le invitaban a marginarse de la escena; en 1850 se editaba *La primavera*, poemario de Selgas que inaugura el dilatado clima poético prebecqueriano. Pero los acontecimientos políticos y sociales de 1854 —con la consagración inicial de algunas figuras que habrían de proyectar su influencia en el curso del siglo²— suponen un punto de partida de singular relieve en la activi-

¹ El capítulo XXX de la novela de Pérez Escrich —titulado significativamente «La poesía en mitad del arroyo»— reconstruye episodios de las barricadas del 54 en los que intervinieron, además del novelista, algunos escritores amigos (Roberto Robert, Florencio Moreno Godino, Antonio Altadill): «Aquellas piedras, arrancadas de las calles, que servían de baluarte a libertad, fueron muchas veces mudos testigos de los sueños, de las ilusiones de aquellos cuatro alumnos del Parnaso» (pág. 273).

² La incorporación definitiva de Julián Sanz del Río a sus actividades docentes en la Universidad de Madrid y la intervención de Antonio Cánovas del Castillo en la redacción

dad intelectual y artística española: inicio de la exposición doctrinal del krausismo en las aulas universitarias, incremento de las publicaciones periódicas de contenido literario³, intensificación de la sociabilidad cultural en las instituciones públicas y en las tertulias particulares y, singularmente, constitución de los primeros núcleos de artistas bohemios con todo lo que este dato de naturaleza sociológica proyecta sobre la conciencia profesional de los escritores.

Porque, a partir de 1854, y en un proceso paralelo a la expansión del capitalismo y a la modernización tecnológica vividos por la sociedad española del momento, se va abriendo camino la idea de la profunda inestabilidad del tiempo presente, de la quiebra de los valores seguros de las sociedades antiguas ancladas en las creencias inmutables, la idea, en fin, de vivir en una época de crisis irremediable. «Todas las instituciones y fines que nos rodean parece que se desploman y que, llamadas a solemne juicio, esperan de él nueva vida o el fallo inapelable de la muerte», escribía Giner de los Ríos en 1865⁴, anticipando un diagnóstico que sería repetido hasta la saciedad en los años de la llamada «crisis del fin de siglo».

Pero el síntoma más revelador de la pertinencia que puede tener el año 54 para la Historia de la literatura española del siglo XIX reside en los dos artículos que en esa fecha se publicaron en la *Revista Española de Ambos Mundos* con la finalidad de dar cuenta y razón de lo que hasta entonces había significado el Romanticismo y para recoger la lección que el gran movimiento artístico de la modernidad ofrecía a los jóvenes del momento. El universitario zaragozano Jerónimo Borao y el diplomático andaluz Juan Valera exponían en las páginas de esa revista, con la corta distancia de muy pocos meses, su posición sobre una cuestión teórica en la que tanto empeñaban ambos. El segundo hizo de su balance un ajuste de cuentas con la oquedad de los gestos heroicos falsificados, mientras el primero, de forma mucho más optimista, subrayaba tres notas distintivas del fenómeno romántico —sentimiento nacional, sentimiento cristiano y pasión por la libertad— para concluir afirmando que «el Romanticismo no fue, como se ha dicho, un sueño febril y pasajero, sino el resultado de grandes combinaciones, la evocación de grandes recuerdos, la expresión de una grande época, la literatura, en fin, de nuestros días»⁵.

del «manifiesto del Manzanares» son acontecimientos de 1854. A finales de siglo se les reconocía a ambos su función en la cultura colectiva: «La presencia y veneración por las doctrinas de Sanz del Río en las obras de don Francisco [Giner] y de sus colaboradores primeros, y en las páginas del *Boletín* [de la Institución Libre de Enseñanza], es un testimonio, por otra parte, bien elocuente» (Gómez Molleda, 1966, pág. 569); la primera monografía científica de Ramón Menéndez Pidal —*La leyenda de los infantes de Lara*, de 1896— estaba dedicada «Al Excmo. Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo, por tantos títulos acreedor al reconocimiento de las letras patrias.»

³ En el catálogo de J. E. Hartzenbusch son los años 1820-1823, 1853-1855 y 1868-1870 los que marcan los picos más elevados en cuanto al número de publicaciones periódicas aparecidas en Madrid.

⁴ Francisco Giner de los Ríos, «Del género de poesía más propio de nuestro siglo», *Obras completas*, vol. III, págs. 47-48.

⁵ Juan Valera, «Del Romanticismo en España y de Espronceda», *Revista Española de Ambos Mundos*, 2 (1854), págs. 610-630; Jerónimo Borao, «El Romanticismo», *Ibidem*, 2 (1854), págs. 801-842.

La voluntad de relación con el pasado inmediato que estos artículos manifiestan no es sino otra muestra de la conciencia crítica con la que los intelectuales de mediados de siglo asumían un proceso histórico en el que se sentían implicados. Estos sucesores inmediatos de los románticos viven en su experiencia cotidiana la ineluctable frustración que comportaba la búsqueda de lo absoluto en una sociedad cuarteada por lacerantes contradicciones. El trueque de la belleza de una épica imposible por la prosa de una vida cotidiana cuajada de egoísmos e intereses «positivos». «¡Miseria y aidez, dinero y prosa!» cantaba el inicio de la elegía de Espronceda *A la traslación de las cenizas de Napoleón*, de 1841; pocos años más tarde, estos síntomas irritantes de la nueva sociedad burguesa se incrementaron contra la Revolución de 1848 —rearme conservador— para agudizar los conflictos profundos de los escritores. Su misión —como sentenció agudamente José F. Montesinos— «hubiera sido arramblar de una vez con todo lo mucho que había de falso en el Romanticismo y buscar un nuevo camino. Pero el Romanticismo, por mucho que ya les decepcionara, era, para los que se habían formado en él, la verdad, y sentían, paradójicamente, que lo que siempre les fallaba era la vida»⁶. Sólo en el traspaso del siglo XIX al siglo XX se volvería a plantear de nuevo la vigencia del Romanticismo, pero desde otros supuestos vitales y circunstancias históricas y, desde luego, con otros resultados artísticos.

1. Los márgenes de la literatura española en la segunda mitad del siglo

Cronología.—Al poco tiempo de los episodios de la revolución del 54, un conjunto de iniciativas de distinta naturaleza dotan al tejido social de una red tupida de expectativas morales e infraestructuras materiales, suficientes todas para agilizar la producción y el tránsito de una vida cultural más intensa que la vivida en los años inmediatamente anteriores. El Estado aborda de manera sistemática la organización de un cuerpo de funcionarios capacitados para la conservación del patrimonio artístico y bibliográfico que había ido acumulando desde 1837 como resultado de las diversas medidas desamortizadoras —creación de la Escuela Diplomática en 1856 (Peiró Martín & Pasamar Alzuría, 1996), disposiciones legales de 1856 y 1857 que regulan la Biblioteca Nacional (Carrión Gutiérrez, 1996, pág. 47), creación en 1857 del cuerpo de facultativos de Archivos, Bibliotecas y Museos—. Las comunidades lingüísticas de lengua no castellana dan fe de vida de su voluntad de resurgimiento con la organización de los que han de ser florecientes *juegos florales* durante el resto del siglo —iniciados en 1859 en Barcelona para los escritores en catalán y en 1861 en La Coruña para los escritores en gallego—. Las empresas editoriales incrementan su actividad, de forma especialmente notable en la publicación de revistas satíricas o ilustradas: caso de *El Museo Universal*, iniciado en 1857 como alternativa al recién desaparecido *Semanario Pintoresco Español*, o de *La América*, también de 1857, titulada *Crónica Hispanoamericana* precisamente para subrayar el

⁶ José F. Montesinos, *Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Castalia (1977), pág. 43.

propósito de comunicación internacional que esta importante revista compartió con otras coetáneas como la *Revista Peninsular* (1855-1856) de Lisboa o la *Revista Española de Ambos Mundos* (1853-1855) de París.

La multiplicación de medios de difusión de que dispusieron los escritores a partir de 1854 se incrementó por razones políticas durante los años del Sexenio democrático y encontró un asentamiento holgado en el cauce de crecimiento económico que sigue a la Restauración canovista, tutelado jurídicamente por la libertad de expresión que consagró la obra legislativa de los gabinetes liberales del último cuarto del siglo: las reformas educativas del ministro Albareda en 1881 y la ley de imprenta de 1883 con vigencia hasta 1936. A este propósito ha escrito Martínez Cuadrado (1974, pág. 67): «La mejor prensa, política y no política, los mejores escritores políticos y literarios; la mejor creación cultural hispánica de nuestro tiempo, nace inequívocamente del hontanar abierto por la ley de 1883, fruto de la determinación y el tesón que derrocharon Sagasta y su partido».

La más reciente investigación histórica sobre la evolución de la sociedad y el Estado en la España decimonónica tiende mucho más a subrayar los fenómenos de continuidad que los hechos de ruptura que había acostumbrado a señalar la historiografía estrictamente política, interesada en marcar etapas históricas que se sucedían como compartimentos estancos: autocracia fernandina, moderantismo isabelino, inestabilidad revolucionaria, conservadurismo restauracionista. El análisis ponderado de las sucesivas aportaciones jurídicas y organizativas que introdujo la tradición constitucional del XIX da como resultado que, desde 1830 aproximadamente, «el proceso político español sigue bastante fielmente —claro es que con las variantes específicas que definen cada una de las áreas regionales de Europa— el ritmo de la evolución política europea» (Jover, 1981, pág. XIX). Del mismo modo, la atención al comportamiento de los factores económicos de la etapa permite fijar un período histórico de estabilidad y expansión ajeno a la denuncia del estancamiento agrario y la incapacidad industrial y mercantil desde los que ha sido explicado durante mucho tiempo; un diagnóstico que deshace «la tópica y tradicional imagen de la *excepcionalidad* de la historia contemporánea española, y de unos generalizados *fracasos* económico, social, político, cultural, orlados de oportunidades perdidas y adjudicados a responsabilidades personales, colectivas o sectoriales» (Forcadell, 1996, pág. 104). Para la historiografía última, en resumen, la segunda mitad del siglo XIX, singularmente a partir del Sexenio, supone un ciclo de auge económico y de desarrollo de las instituciones públicas que crea el clima favorable para el tráfico de la creación cultural, lo que dio como resultado una de las épocas más ricas en la vida literaria española que, por su específica singularidad, ha atraído la atención de historiadores y críticos. Es el segundo «Siglo de Oro», que para Homero Serís se iniciaría como secuencia histórica en el Romanticismo; la «Edad de Plata» para José María Jover Mainer y otros historiadores que centran el período de fecundidad artística y literaria entre los años 1876 y 1936; acéptase cualquier título, lo cierto es que la segunda mitad del siglo —y de modo singular, su último tercio— es un tiempo de inapreciable valor para entender las posteriores aportaciones españolas a la cultura universal.

Sin quebrar artificiosamente la continuidad con la primera parte del siglo, la producción literaria de la segunda mitad del siglo XIX se incardina en el marco de

un complejo proceso que reviste peculiaridades temporales que no se deben soslayar. En primer lugar, la secuencia que coincide con el reinado de Isabel II, frecuentemente denominada época de la «literatura postromántica»; después el momento de plenitud de la novela —conocido comúnmente con la denominación de dos escuelas literarias francesas contemporáneas, es decir, «Realismo» y «Naturalismo»—, y, en última fase, un prolongado episodio que pone en cuestión los valores en los que se había asentado la actividad cultural anterior y que potencia la experimentación de formas artísticas esbozadas en los inicios del Romanticismo —trátase de la llamada «crisis de fin de siglo» o «Modernismo» español—, designado en sus manifestaciones parciales como «espiritualismo», «impresionismo», «decadentismo» o «simbolismo».

Durante esta fluencia temporal perviven, reactualizadas, algunas formas de la tradición literaria clásica grecolatina —en la escritura poética por modo fundamental— y los modelos de la tradición literaria española más acreditados por su éxito popular —señaladamente el romancero y las formas breves del teatro—. De los dos géneros que había privilegiado el Humanismo —el *diálogo* y la *carta*— sólo esta forma obtiene un cultivo amplio y original en las comunicaciones familiares o en variantes diversas de los nuevos géneros periodísticos; el diálogo queda muy atenuado en su empleo, que prácticamente sólo se verifica en escritos didácticos del tipo de los *Diálogos literarios* (1866) de J. Coll y Vehí o en alguna pieza de polémica y sátira como el folleto de Clarín *Apolo en Pafos* (1887). Estos fenómenos literarios de *larga duración* continúan activos junto con los géneros acreditados por el consumo de la nueva clase burguesa: poesía didáctica, drama histórico y comedia de costumbres⁷, textos de exposición autobiográfica a la búsqueda de la intimidad y libros de viajes canalizadores de la *impresión* desautomatizadora que produce el descubrimiento de lo distante y ajeno.

Como troquelaciones literarias de la específica etapa «isabelina» o «postromántica» se manifiestan la consagración del relato corto —por ejemplo, 1864 es el año que vio un llamativo incremento en la edición de libros de cuentos— y la aclimatación de una lírica visionaria presimbolista que lentamente irá pasando del consumo de grupos reducidos a la publicidad del periódico, el libro o la versión musicada. Mientras que los años que corren entre 1868 y el asentamiento de la Restauración son momentos de denso debate ideológico en el que la crítica y el ensayo tensan sus mejores formas para la más exacta interpretación de los conflictos sociales del momento, propósito que también se registra en el programa de trabajo de los autores de ficciones para quienes la «sociedad presente» fue el estímulo de un trabajo artístico que se proponía re-presentar la realidad inmediata en todas sus implicaciones y circunstancias, es decir, el programa del Realismo.

Al momento de plenitud del programa *realista* sucede otra fase de amalgama de tendencias y objetivos estéticos que se prolonga durante una secuencia de más de veinte años. Es la etapa de crisis finisecular que, en las literaturas occi-

⁷ Caso sintomático de un «género» que vive de su propia recursividad paródica es el del llamado «teatro andaluz» que tanto éxito comercial obtuvo desde 1840 hasta bien entrado el siglo XX, y que conformó un modelo teatral para otras manifestaciones de *tipos* y *costumbres* regionales.

dentales puede darse por cristalizada en torno a 1885 —*À rebours* (1884) de Huysmans, *Marius the Epicurean* de Walter Pater y *Axel* de Villiers de L'Îsle-Adam (1885), *Les Illuminations* de Rimbaud o *Jenseits von Gut und Böse* (1886) de Nietzsche...—, y que en la creación hispánica comienza a mostrarse en una cronología muy próxima. «Naturalismo espiritual» es el título galdosiano de uno de los capítulos de la tercera parte de *Fortunata y Jacinta* (1887), y un año después, Rubén Darío publicaba en Valparaíso la primera edición de *Azul...*, palabra clave en la tradición poética romántica y libro capital en la transformación simbolista de la lírica escrita en español en los últimos años del XIX. De los años ochenta es la publicación de *L'Avenç* (1881, 1882-1884 y 1889-1893), revista imprescindible en la formación del modernismo catalán (Valentí i Fiol, 1973) o *La Diana* (1883) de Manuel Reina, y también de esa década datan buena parte de los ensayos de Costa sobre la antigua cultura peninsular en una línea interpretativa que conduce a la formulación de las farmacopeas regeneracionistas compendiadas en el fundacional libro de Lucas Mallada que se tituló *Los males de la patria y la futura revolución española* (1890). La zozobra que experimenta el panorama cultural del fin de siglo es de tal radio de intensidad que ni los maestros consagrados por el Realismo o el Naturalismo pueden sustraerse a ella. De manera que tanto en la literatura terapéutica que expresa proyectos de modernización técnica y cambio social como en el más desatado campo de la creación imaginativa, muchos viejos escritores participan activamente en los experimentos de la renovación y el cambio.

El evangelismo radical que penetra la narrativa galdosiana de los años noventa, la poetización de las conciencias como espacio de la ficción en los últimos relatos clarinianos, la metamorfosis de las Artes en argumento novelesco que elabora la última Pardo Bazán, la prosa del arte cincelada por el anciano Zorrilla en sus memorias, la agilización de la crítica erudita que espolea a Menéndez Pelayo a considerar *La lozana andaluza* como un «cinematógrafo», el humor juvenil de Valera que, ciego y valetudinario, es capaz de imaginar un relato simbólico —*Morsamor*— que da la vuelta a la historia imperial hispano-portuguesa, son otros tantos testimonios de una generación de escritores que todavía mantiene en vilo su trabajo en las columnas de los periódicos, en los escenarios de los teatros y en los mostradores de las librerías junto con las obras de las nuevas promociones, cargadas de esperanzas, de rechazos y de innovaciones (VV. AA., 1998b). Los años del fin de siglo emparejan cronológicamente la novela de Valera *Juanita la Larga* y los artículos de Unamuno *En torno al casticismo* (1895), *Misericordia* de Pérez Galdós y *Epitalanio* de Valle-Inclán (1897), la muerte de Ganivet y el desastre militar y diplomático de 1898, el teatro de compromiso político al que invita Galdós en *Electra* (1901) y la visión del jardín interior del *Alma* que propone el poeta Manuel Machado (1902), los innovadores relatos de Azorín, Baroja, Valle-Inclán y Unamuno de 1902 y las *Poesías* de Marcos Zapata o las *Extremeñas* de Gabriel y Galán del mismo año, las *Soledades* de Antonio Machado, la primera versión de *La paz del sendero* de Pérez de Ayala y las *Arias tristes* de Juan Ramón Jiménez (textos de 1903), *La quimera* de Pardo Bazán, los *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío y la celebración del centenario de la primera parte del *Quijote* (1905). Precisamente, la fecha memorable que conmemoraba la publicación de la novela cervantina marca un límite entre dos formas diversas de crítica

e, incluso, entre dos entendimientos de lo que sea la obra literaria. La visión positivista de los fenómenos artísticos, pegada a una técnica de documentación justificadora de los asertos críticos es sustituida por una lectura subjetiva en la que el texto suscita pre-textos para la proyección personal del lector. Son las formas de acercamiento al *Quijote* que caracterizan, por una parte, los trabajos de Menéndez Pelayo o Navarro Ledesma y, por otra, los de Unamuno y Azorín. Las conmemoraciones cívicas con que el país celebró la fiesta del centenario eran ya una forma arcaica de celebración postbarroca que se situaba en los antípodas de la reclamación militante del prólogo unamuniano en favor del rescate del sepulcro de don Quijote, lo que equivalía en palabras del escritor vasco a la pregunta radical de si no debería ser sustituido este programa por el del rescate del sepulcro de Dios y «esperar allí, dando voces de suprema desesperación, derritiendo el corazón en lágrimas, a que Dios resucite y nos salve de la nada».

El espacio geográfico y las lenguas.—Si los límites cronológicos de la literatura española de la segunda mitad del XIX, con todas las cautelas que estas compartimentaciones cronológicas comportan, pueden fijarse entre los años 1854 y 1905, los márgenes espaciales de su desarrollo en ningún caso pueden identificarse con las fronteras del Estado peninsular. La potencia transmigratoria de todo texto literario, la difusión de la lengua española y las peculiaridades creativas de los escritores convierten el continente literario que se acota en los márgenes cronológicos señalados en una realidad extra-territorial cuya naturaleza es preciso iluminar. No parece que lo fuera tan necesario en la época, cuando más allá de la retórica nacionalista, la actividad editorial en los territorios del Estado español era llamativamente políglota (tal como muestra el repertorio de textos impresos que está recogiendo el *Catálogo colectivo* del XIX), y, además, los autores bilingües no eran casos anómalos en los territorios en los que se hablaba otra lengua diferente al castellano. Situación diferente planteaban los escritores españoles que escribían en lenguas ajenas a las propias de la comunidad hispánica.

La literatura española del XIX no sólo fue literatura escrita en España o en castellano; el espacio común en que se constituyen todas las obras de arte verbal proyectó su sombra sobre los autores y las muy diversas instituciones literarias que dieron coherencia a la escritura producida a lo largo del siglo. La transmisión internacional de acuñaciones léxicas, de imágenes poéticas, de *topoi*, de personajes, de motivos o de temas literarios tuvo para las literaturas nacionales del XIX una intensidad de acción uniformemente acelerada, de modo que los estímulos creadores que llegaban de las lecturas de otras tradiciones literarias, las inexcusables rememoraciones intertextuales o el diálogo literario entre escritores de lenguas distintas fueron notas dominantes en el Romanticismo y en todas sus derivaciones posteriores. La rapidez de la comunicación material, por su parte, hizo accesibles textos lejanos o poco conocidos de una forma hasta entonces insospechada; la multiplicación de las publicaciones — es preciso insistir una vez más en el papel representado por la prensa periódica— y el notable incremento de las prácticas viajeras fueron circunstancias externas que contribuyeron decisivamente a la actualización simultánea de los discursos literarios diversos.

El fenómeno que el comparatismo tradicional ha considerado bajo la denominación de *relaciones literarias* tiene en la España del XIX una dimensión muy destacada en la relación con la América hispana y con las más próximas literatu-

ras del ámbito románico. Las repúblicas recién emancipadas vivieron una singular tensión con la antigua metrópoli, tensión que se manifestó en todos los aspectos de las relaciones culturales; los desencuentros y los encuentros suscitados por estas emociones conformaron episodios en las biografías de muchos escritores americanos y españoles y, por supuesto, escribieron un aleccionador capítulo de la historia cultural hispana (Fogelquist, 1967). Americanos que desarrollan una parte de su vida profesional en España —Antonio Ros de Olano, Heriberto García de Quevedo, Rafael María Baralt, Rafael María de Labra, Rafael Obligado...— y españoles que pasan a su vez una larga temporada de creación literaria en los nuevos países —Martínez Villergas, García Gutiérrez, Zorrilla, Valle-Inclán, ...— son dos caras de la comunicación literaria entre las dos orillas del Atlántico que hasta el presente han permanecido desatendidas por los estudiosos. La atracción que sobre los intelectuales de la joven América ejercía el viejo continente invitaba a fijar una etapa del viaje europeo en la antigua metrópoli, donde podía establecerse una base de actividad literaria gracias a la representación diplomática (Guillermo Blest Gana, Juan Zorrilla San Martín, Francisco de Asís Icaza...) o a las crónicas periodísticas que se redactaban en España (resonantes estancias en Madrid de Luis Bonafoux, Enrique Gómez Carrillo, Rubén Darío...). Y, por supuesto, todo ello entraba dentro de la más completa normalidad si los viajeros eran oriundos de las últimas colonias ultramarinas (recuérdense al cubano José del Perojo, empresario de revistas culturales; a José Martí, escolar zaragozano, o a José Rizal, universitario madrileño).

Si las relaciones de la literatura española del XIX con las del más cercano ámbito europeo prolongan una evolución secular que servía para incrementar el proceso de modernización del país, no fueron accidentes menores la intensa y, a la vez, ambigua relación con las literaturas francesa y portuguesa. Con esta última, y por iniciativa de grupos políticamente progresistas, se mantuvo un singular impulso de aproximación que traducía anhelos políticos de más largo alcance, reflejados en el movimiento *iberista* del que fueron abanderados en distintos momentos Sinibaldo de Mas, Juan Valera o Miguel de Unamuno. Una publicación que compendia la confluencia de intereses culturales hispano-lusos fue la erudita *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesa e Hispanoamericanas* (1895-1902) que dirigió Rafael Altamira. Las relaciones con la literatura francesa contemporánea fueron las más extensas de todas las que mantuvo la creación literaria española de la época, lo cual no debe llevar a olvidar la estimulante presencia de poetas italianos (Arce, 1984, págs. 285-332) e ingleses en la creación lírica hispana —Valera lo subrayó en muchas ocasiones— e, incluso, de la ciencia y la literaturas alemanas, bien que frecuentemente a través de versiones francesas (Juretschke, 1975, 1978).

El desplazamiento físico o la búsqueda de otros horizontes culturales acortó distancias y agilizó la capacidad perceptiva de los viajeros y de sus lectores. La importancia del relato de viajes, en una época de expansión de los textos impresos y de divulgación del grabado y la fotografía, es destacable tanto por el número de los escritos que recogen las impresiones viajeras como por la pluralidad de los intereses que mueven a los viajeros; las políticas colonialistas y la doma de los anhelos de movilidad de la pequeña burguesía, entre otras causas, estimularon una apertura de horizontes geográficos escritos a la que no fueron ajenas al-

gunas mujeres que, fuera de España, matizaron el modelo de la *mujer escritora* que se había ido estableciendo a lo largo del siglo (ver el repertorio de Carmen Simón, 1991). La visión de las culturas ajenas que los autores de libros de viajes proyectaron sobre la española contemporánea, tiene una correspondencia interior en el descubrimiento romántico de los *tesoros y bellezas de España* y, singularmente, en las recreaciones sentimentales y ensoñadoras de los paisajes cotidianos (la «provincia del interior» a la que viaja Gil y Carrasco en 1840, los lugares españoles que retrata el infatigable Pedro Antonio de Alarcón a mediados del XIX o la ideal evocación ganivetiana de *Granada la bella*, 1896, en el fin de siglo).

El bilingüismo de un nutrido grupo de escritores decimonónicos no fue índice exclusivo de la recuperación de las lenguas peninsulares. Las agitadas circunstancias de la vida pública española durante buena parte del siglo, unidas —en casos particulares— a necesidades de supervivencia económica y a otros impulsos más particularizados, promovieron emigraciones de grupos e individuos en todas las direcciones de la rosa de los vientos. Adaptarse al nuevo medio cultural y lingüístico supuso para algunos un modo de prolongar su actividad publicística anterior, algo que ocurrió con los *afrancesados* y liberales instalados en Francia e Inglaterra. La apropiación de la lengua del país de adopción abrió a algunos españoles un cauce de creación literaria que fue singularmente acertado en el caso de los escritores en inglés. Para estos españoles, escritores en otras lenguas, la forma más frecuente en la adaptación al nuevo país fue la actividad en las empresas editoriales y periodísticas —de notable importancia para los escritores que buscaron el arrimo de las casas editoriales parisinas (Eusebio Blasco, López Bago, Jacinto Octavio Picón, Alejandro Sawa, Celso Lucio, los hermanos Machado...)—. Las estancias literarias de españoles en Francia no produjeron un Heredia o un Lautréamont; pero la emigración al mundo anglosajón dio como resultado la obra inglesa de un Blanco White o un Santayana. Una y otra forma de integración institucional y lingüística son, en último término, diversos grados de expresión de la naturaleza transnacional que, en definitiva, tiene la literatura.

Y, por supuesto, la manifestación babélica a que invitan los hechos literarios se dio también de fronteras adentro, en un fecundo resurgimiento del cultivo literario de las lenguas románicas —catalán y gallego— que se habían plegado al uso familiar durante siglos, y de la lengua peninsular no románica —vascuence— o de los dialectos del castellano que prácticamente habían sido vehículos inéditos para el cultivo de la expresión artística. El resurgir literario local estuvo muy estrechamente unido al desarrollo de los movimientos nacionalistas centrífugos respecto al centralismo potenciado por los sectores más influyentes del liberalismo. Las nostalgias de una Arcadia de inmovilidad ideológica y el entusiasmo por una utopía de humanismo solidario llegaron a coincidir en la búsqueda de unos espacios habitables y familiares, un proyecto que la tradición liberal moderada no supo ni llegó a asimilar. El antiindustrialismo que exhiben diversas tendencias artísticas del fin de siglo no sólo responde a una búsqueda más exigente de la obra bella, también da cuenta de proyectos políticos tangentes pero no coincidentes, tal como se hace evidente en los desajustes «entre el regionalismo literario de Pereda y el regionalismo político que se estaba imponiendo en

Cataluña a partir de las Bases de Manresa (1892)» (Bonet, 1893, pág. 217). Tales contradicciones explican —el caso es absolutamente pertinente en el marco de una *Historia literaria*— que el P. Blanco García, al dedicar el tercer volumen de su *Literatura española en el siglo XIX* a las que denomina «literaturas regionales», y aun advirtiendo la extensión del fenómeno autonomista en diversos lugares de la vieja Europa, fuera incapaz de entender la dinámica histórica del mismo porque él se sitúa en una posición de partida que es la desconfianza ante el moderno Estado liberal y democrático⁸.

Las propuestas científicas en favor de la recuperación de las huellas del pasado cultural, la voluntad política y la vivencia estética que suscita el laboreo de un cuerpo lingüístico no excesivamente retorizado confluyen en el doble trabajo de investigación y escritura sobre y en las varias lenguas de España. De modo que desde un flanco, se suscita un espléndido plan de investigación folclórica con todas las secuelas de recogida de materia literaria de la tradición oral —fundamentales en este terreno son el estímulo del pionero sevillano Antonio Machado y Álvarez en su inapreciable *El folklore andaluz* o las recopilaciones de romances de la tradición oral recogidos en Asturias, Extremadura, Cataluña o entre los judíos levantinos, y que Menéndez Pelayo compendió en su apéndice a la *Primavera y flor de romances*—; y desde la vertiente de la expresión directa se asiste al auge de una creación literaria que recupera las peculiaridades lingüísticas como rasgo central de su propósito estético: la «novela regional» y la poesía del «Naturalismo rural», modalidades genéricas para cuyo conocimiento exacto carecemos aún de las suficientes monografías de punto de partida (ver VV. AA., 1994, págs. 135-179).

Carecemos también de los postes que nos pueden facilitar el tendido de los cables que expliquen cómo muchos escritores catalanes, gallegos y vascos de la segunda mitad del siglo XIX cultivaron el castellano y su lengua materna en el orden de la creación literaria. Valgan algunos casos de escritores y obras literarias que tuvieron una recepción fervorosa: las *Tradiciones Vasco-cántabras* (1866) de Juan Venancio Araquistáin o las *Leyendas del Norte* (1890) de Vicente Arana (Juaristi, 1987; Lasagabaster, 1988); el cultivo bilingüe de casi todos los géneros por el polígrafo Víctor Balaguer o parte de la obra ensayística de Juan Maragall y de otros muchos escritores catalanes en el cambio de siglos (Castellanos, 1983; Hina, 1986; Marfany, 1975; Sanchís Guarner, 1982; Sotelo Vázquez, 1998; Valentí i Fiol, 1973, para Valencia); la primera versión de *Rumores de los pinos* (1877) de Eduardo Pondal con poemas gallegos y castellanos o la vuelta al empleo de esta última lengua que *En las orillas del Sar* (1884) realizó Rosalía de Castro (Varela Iglesias, 1958). Los textos y autores citados son testimonios de primer orden sobre la actividad literaria bilingüe que se dio en la España de la segunda mitad del siglo pasado, y cuyos alcances no han sido estu-

⁸ «Necesarias han sido las consideraciones expuestas para comprender la verdadera causa del regionalismo contemporáneo, que si a trechos parece motín sedicioso encaminado al fraccionamiento de nacionalidades robustas, y grito de rebelión y envidia que se desahoga en exigencias impertinentes y programas radicales y mal digeridos, envuelve en el fondo, cuando no se le extrema y saca de quicio, condiciones de justicia y sensatez derechamente opuestas al desorden y espíritu revolucionario, y viene a rehacer lo que éste liquidó con sus violentas sacudidas» (Blanco García, 1912, III, pág. XI).

diados aún en el plurisistema de creación cultural y de utilización de una lengua literaria dominante en el ámbito de otra que emerge como alternativa. Una síntesis de cómo veían los creadores de opinión literaria de la época la compleja realidad implicada en la relación de la *literatura española* y el origen geográfico o la lengua empleada por sus cultivadores nos dan Valera, quien acentúa el lazo de unión lingüístico —«considero literatura española todo cuanto se escribe en nuestra lengua, aunque el autor no sea súbdito de esta monarquía»—, Yxart que ve en el bilingüismo una legitimación del Naturalismo (Horts Hina, 1986, 195-202) o Menéndez Pelayo, cuyo discurso en los *Jocs Florals* de 1888 constituye un manifiesto de identificación más allá de las diferencias lingüísticas, ya que dirigiéndose a la Reina Regente manifiesta: «Y per aixó, Senyora, sou vinguda a escoltar amorosament los accents d'aquesta llengua no forastera, ni exotica, sino espanyola y neta de tota taca de bastardia». Así pues la concepción de la literatura española que defendía Menéndez Pelayo integraba en una unidad superior las creaciones de escritores que, como Jacinto Verdaguer, restituían al catalán la condición de lengua literaria en plenitud (Garolera, 1996; Torrents, 1995).

La oralidad.—Pero, además, de las fluidas fronteras de orden temporal y espacial, para el enmarcamiento de la literatura de la época ha de tenerse en cuenta otra linde que separa e interrelaciona la difusión de los textos: el cauce material de su difusión. Los datos bibliográficos que poseemos para la producción impresa de la segunda mitad del XIX, aunque muy incompletos nos hablan claramente de un crecimiento numérico de la producción y, es de suponer, de la circulación y consumo de folletos, libros y publicaciones periódicas. Con todo, la comunicación cultural y literaria de la época tenía una dimensión oral predominante y lo que sabemos sobre esa forma de comunicación es aún pavorosamente reducido: trabajos descriptivos sobre la pervivencia de la literatura de cordel, algunas noticias dispersas sobre la lectura en voz alta y la conversación literaria en las tertulias privadas y prácticamente nada sobre la transmisión verbal de letras y canciones musicadas. Jean-François Botrel, que ha estudiado con detenimiento diversos aspectos de la comunicación escrita del XIX, ha hecho notar que para «un país en el que la lectura sigue siendo un fenómeno muy minoritario (en 1900 sólo una tercera parte de los españoles saber leer y escribir), el estudio de la comunicación escrita no puede hacerse sin referencias a otras formas de comunicación (oral, audiovisual, etc.) y requiere una atención especial para los *márgenes*, las zonas de contacto que representan el lado de acá de la comunicación escrita» (Botrel, 1993, pág. 12).

La tradición oral de la cultura en la España del XIX era un rasgo predominante. Lo sospechamos gracias a las todavía insuficientes investigaciones que poseemos sobre la literatura de consumo popular, pero lo intuimos al advertir la abundancia de las correspondencias privadas —con esa invitación a la lectura en grupo que tantas veces pone en su escrito el autor de una carta familiar—, al censar en los periódicos los innumerables actos de lecturas públicas de poemas que jalonan la vida ciudadana de la época —*juegos florales* incluidos— y al percibir el juego de las voces de la calle que articulan la trama de novelas tan significativas como *Fortunata y Jacinta*. La huella que el universo folclórico tiene en la creación culta del XIX es, en fin, otra dimensión de la literatura de la época que,

por falta de investigaciones de base, apenas si empezamos a vislumbrar en todas sus implicaciones sociales y artísticas (Amores, 1997).

2. Nacionalismo y literatura española

Aserto indiscutido de la moderna ciencia política y de la historiografía dedicada al XIX es la afirmación de que este siglo vivió la emergencia del nacionalismo como moderna ideología secularizada. «La ecuación de *Estado-nación-pueblo* (donde el *Estado* es el poder político supremo —el gobierno— de una entidad política soberana) imprimió su carácter sobre Europa con el ascenso del liberalismo y la formación del Estado liberal, sobre todo durante los años 1830-1880» (Fox, 1997, pág. 19). Lo que fue cuadro del comportamiento general en la Europa de los nacionalismos se lucró en España de dos sucesivas experiencias bélicas contra un ejército invasor —guerra de 1808-1814 y ocupación militar de 1823— que alentaron los sentimientos de identificación de lo propio contra lo que se sentía extraño. «Español» fue una palabra clave en todas las actividades de mediados de siglo que tuvieron alguna relación con iniciativas de progreso cultural —las publicaciones periódicas que presumen de autonomía empresarial se presentan como *españolas*, el teatro y la novela que pretenden independencia total de modelos foráneos presumen también de *españoles*, la música quiere ser también original *española*—; y lo mismo ocurre con la palabra «nación», hasta el punto de que la Real Academia, entre sus acuerdos de revisiones léxicas con destino al Diccionario de uso, acuerda en su junta de 11-II-1864 «adoptar una explicación más exacta del vocablo *nación* en sus diferentes acepciones»⁹.

La invención del «nacionalismo español» de cuño liberal reúne aportes de muy variadas procedencias, desde la tradición del pensamiento político barroco a las mejor situadas reflexiones económico-sociales de los ensayistas ilustrados, desde las experiencias vitales de la cruenta etapa que fue el primer tercio del siglo hasta los modelos teóricos de la filosofía sensualista que en ese tiempo fundamentó el pensamiento de los «doctrinarios» o el trabajo científico de los primeros historiadores y juristas formados en el historicismo. Las fuentes diversas confluyeron en un proyecto común: el del asentamiento de un Estado que respondiese a las necesidades de progreso y modernización reclamadas por los grupos más activos de la burguesía capitalista. El fenómeno es bien conocido y sus efectos culturales también han sido explicados por muchos autores y en abundantes trabajos. Valga la síntesis que ha ofrecido recientemente un estudioso de los textos literarios para quien todas las fuerzas constituyentes del «nacionalismo» hispano «realimentaron los historitemas de la reconquista, la monarquía católica y una España unificada *ab initio*: todos los mitos colectivos requeridos por la burguesía para poner a resguardo los valores conservadores de una monarquía parlamentaria liberal moderada» (Silver, 1997, pág. 172).

La redacción de una *Historia general de España* que interpretase el pasado en función del presente político que se estaba construyendo fue la contribución

⁹ Real Academia Española, Archivo, libro de Actas, año 1864, pág. 38.

elocuente del escritor progresista Modesto Lafuente; la primera edición de su obra se publicó entre 1850 y 1867, para añadir más tarde nuevos volúmenes sobre los acontecimientos contemporáneos que escribirían Juan Valera, Andrés Borego y Antonio Pirala. Si la *Historia General de España* de Lafuente repetía, «en plena maduración de la era isabelina, la hazaña llevada a cabo por el padre Juan de Mariana en pleno apogeo del poderío español» (Jover, 1981, pág. LXXXIX), no fue ni con mucho la única contribución relevante en la fábrica del edificio conceptual que legitimaba con argumentos históricos al nuevo Estado liberal. Otros muchos sillares historiográficos se sumaron a la lección nacionalista contenida en la obra del costumbrista leonés (Moreno Alonso, 1879) al tiempo que, desde el ángulo de la elaboración artística, se acumulaba una densa representación gráfica y literaria cuyos contenidos intensificaron en el imaginario colectivo lo que originariamente había sido un designio político de convivencia. Tanto la pintura y escultura de tema histórico como el neogoticismo y arabismo arquitectónicos trazaban los contornos artísticos de una tradición cuya existencia se pretendía activa aún en pleno siglo XIX. El papel que en estos proyectos representaron la Real Academia de San Fernando y las sucesivas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes ha sido justamente señalado por la reciente investigación (Gutiérrez Burón, 1987; Reyero, 1989). Y, en el plano literario, posiblemente las dos primeras series de los *Episodios nacionales* (1873-1879) marcaron el *acmé* del nacionalismo español del XIX.

Función análoga se ha supuesto que representó la historiografía literaria española (Mainer, 1994), cuyos lineamientos técnicos, tal como todavía hoy se sigue entendiendo la materia, fueron establecidos por los eruditos y críticos del siglo XIX. Ciertamente que la noción de «literatura española» no es, en estricto sentido, una invención de la historiografía liberal decimonónica. Los alegatos del Humanismo del XVI en pro de las lenguas vulgares y los posteriores debates dieciochescos sobre la lejanía o proximidad de los escritores hispanos a un ideal de estilo no contaminado, marcan la vivacidad con la que eran sentidos los problemas de una tradición literaria autóctona. Ahora bien, la fórmula de acción directa de los ilustrados del XVIII que proponía la literatura como medio de formación moral de los individuos experimentó una inflexión más directamente comprometida con la idea política de educación de los ciudadanos del XIX al determinar los poderes públicos que su estudio fuese materia incluíble en los programas de la Enseñanza Media y de la Universidad.

Ahora bien, lo que hoy sabemos sobre los contenidos de programas de enseñanza elaborados por el Estado a lo largo del siglo XIX nos sitúa ante el horizonte de la pugna entre una concepción intemporal de la literatura, propia de una Poética postaristotélica anquilosada en su propia recurrencia, y una visión de los textos artísticos atendida a la tensión de sus circunstancias de escritura o de consumo. Es decir, visión abstracta frente a visión dinámica mucho más que insistencia en la fundamentación de una conciencia nacional construida sentimentalmente en contacto con los textos del pasado. Pero, además, ni la erudición romántica ni las más sólidas contribuciones de la historiografía literaria escrita en español se ajustan a la visión excluyente de lo *otro* que sugería un programa de trabajo estrictamente nacionalista. Excluyentes sí habían sido las contribuciones de los primeros hispanistas que establecieron los cimientos de

una Historia literaria española de carácter nacional: Bouterweck, Sismondi y el norteamericano Ticknor, por recordar a los más influyentes (Baasner, 1995; Romero Tobar, 1996).

Los autores que con mayor rigor intentaron escribir una *Historia de la literatura española* —aunque ninguno de los dos la terminó de hacer— fueron José Amador de los Ríos, con su *Historia crítica* de los años 1861-1865, y Marcelino Menéndez Pelayo, a través de su producción enciclopédica. Ahora bien, el «genio nacional» que ambos afirmaron integraba, en su visión del pasado literario, tanto lo que habían escrito los autores de la Hispania latina como la obra de los árabes, judíos, gallego-portugueses y catalanes de la Edad Media. Si bien situaban el origen de los primeros monumentos literarios en las «creencias, sentimientos y costumbres del pueblo castellano» (Amador de los Ríos), explicaban seguidamente el crecimiento de la literatura castellana medieval gracias a la asimilación ponderada de los más valiosos estímulos procedentes de las más diversas tradiciones. De manera que, frente al que había sido desaforado alegato contra los «indestructibles cánones de nuestra historia» en Sismondi (Amador de los Ríos, I, pág. LXXXIX) o contra la valoración excluyente del fermento italianista que defendía Ticknor, Ríos, Menéndez Pelayo y su maestro Milá, habían fijado en un idealizado fondo cristiano de porosa base popular las raíces de lo que para ellos era la literatura nacional. Un entendimiento de raíz conservadora que no arrostró diferencias llamativas respecto a los trabajos de escritores catalanes y gallegos de su tiempo, es decir, los que iniciaban la recuperación del cultivo literario de sus lenguas.

El vehículo de comunicación de estas ideas fue mucho más llamativo en las publicaciones periódicas y en los planes de edición de las empresas editoriales que en la actividad de la escuela. La articulación de una enseñanza de Historia literaria en los planes del bachillerato fue muy reducida y, durante casi todo el siglo, estuvo subordinada al estudio de otros modelos literarios —los clásicos latinos, por modo fundamental— y a un esquema mental que primaba los planteamientos de la Preceptiva retORIZADA (Guereña, 1996). Por ello, el éxito de venta de colecciones de clásicos españoles resulta mucho más ilustrativo de lo que fue la persecución de un modelo teórico de «literatura nacional». Por ejemplo, la gran empresa editorial iniciada en Madrid en 1846 por los catalanes Aribau y Ribadeneyra terminaría convirtiéndose en un asunto de Estado sobre el que se discutiría en el Parlamento a la hora de aprobar los presupuestos generales del año 1856, merced a una propuesta de ayuda económica a la Biblioteca de Autores Españoles defendida por el diputado Cándido Nocedal¹⁰.

Con todo, se impuso la visión de Menéndez Pelayo —desde la defensa de su programa a cátedras de 1878 hasta sus copiosas antologías de líricos medievales castellanos o de poetas hispanoamericanos, iniciadas en 1890 y 1893, respectivamente— que postulaba para la literatura española el espacio histórico de toda la

¹⁰ «Ésta es la vez primera y acaso sea la última en que os propongo una cosa que todos podéis votar, que no es de partido, que es nacional, que es española. Y no desaprovechéis la ocasión que se os presenta, porque es preciso que todos tengamos en cuenta que los protectores de las artes y de las letras pasan con una aureola de gloria a la posteridad» (*Boletín de las Cortes*, 25-I-1856, n.º 298, pág. 10219).

Península y el mayor número posible de las manifestaciones del arte verbal cultivado en este espacio, aunque fuera para convocar a todos los demonios de un espíritu esencial de la nación española. El modelo de trabajo de la romanística europea contemporánea legitimaba técnicamente el diseño de este proyecto integrador que, en el plano de la producción editorial, se tradujo en la exhumación de textos literarios de las distintas lenguas peninsulares en colecciones y ciudades de distintos puntos de España (por ejemplo, el *Cancionero catalán* editado por Baselga en Zaragoza, las *Cantigas de Santa María* editadas por Leopoldo Augusto de Cueto bajo los auspicios de la Real Academia Española en Madrid). Lo que con fórmulas insuficientes se entendió como una política de atención pública al rico patrimonio bibliográfico del Estado, tenía una corrección ejemplar en la curiosidad erudita y en los planteamientos incluyentes de los cultivadores españoles de la Historia literaria.

3. Periodización de la época

El lábil modelo historiográfico que suscitó la noción de «generación del 98» sirvió para que en 1934 el hispanista británico J. B. Trend describiera una «generación de 1868» constituida por un grupo de jóvenes intelectuales vinculados a la figura de Francisco Giner de los Ríos. Alberto Jiménez Fraud la incorporó para explicar el clima de relaciones intelectuales que rodeó a Valera y, desde otros presupuestos, Julián Marías ha hablado de una «generación de 1856» en la que se encardinarían Menéndez Pelayo y los novelistas más conspicuos del Realismo. Sin embargo, la fórmula de periodización generacional —cernida sobre la actividad de una minoría y tejida en torno a acontecimientos de la vida político-social— no ha prosperado como artificio articulador de las promociones de escritores que vivieron en su juventud, unos la experiencia del Sexenio democrático, otros el conflicto colonial que desemboca en la guerra hispano-norteamericana de 1898 (VV. AA., 1998b). La historia literaria posee una dinámica autónoma que es independiente de las agrupaciones explicativas montadas sobre las analogías de fenómenos sociales, las vecindades de datos cronológicos e, incluso, la declaración de intenciones de los propios escritores. Ni siquiera los románticos de 1830, que manifestaron una viva conciencia de pertenecer a la generación de una «joven España» (Mansberger, 1992; Romero Tobar, 1994, págs. 102-104), han proporcionado argumentos suficientes para la consolidación de una periodización montada sobre el método de las generaciones para la literatura española del XIX, procedimiento opaco, en fin, para la instalación de escritores irreductibles a cualquier tipo de agrupamiento (valgan los casos de Joaquín María Bartrina, José María Matheu o Ángel Ganivet).

Desatendiendo, pues, una periodización subordinada a la historia política y centrando la red histórica en el molde autónomo de la propia literatura, las nociones de periodización más válidas para ésta siguen siendo aquellas que, desde el propio siglo XIX, se fueron proponiendo para denominar los movimientos artísticos que modulaban el proceso de la modernidad: *Romanticismo*, *Realismo*, *Naturalismo* y *Fin de siglo* o *Modernismo* (con sus variantes específicas de *decadentismo*, *simbolismo*, *impresionismo* o *espiritualismo*).

La continuidad literaria del Romanticismo.—La refracción peculiar que diversos componentes adjetivos de la «emancipación literaria» vivida entre 1830 y 1854 produjeron en la obra de escritores de la segunda mitad del siglo¹¹ no es fenómeno de suficiente envergadura como para determinar la pervivencia del Romanticismo sólo por su empleo como materia temática acreditada. La continuidad del Romanticismo durante la segunda mitad del siglo XIX implica algo más coherente y fecundo desde el punto de vista de la realidad histórica: su imprescindible papel en la dinámica constitutiva de la *modernidad*, como experiencia dolorosa de ésta y en contraposición a la experiencia gozosa de la misma tal como fue vivida por la Ilustración del siglo XVIII (Escobar, 1993). El siglo XIX presentó la cara oscura de la *modernidad* que había inaugurado la cultura de la Ilustración. Extravíos de la fe en la razón absoluta, añoranzas del paraíso perdido, descubrimiento de la infelicidad que reporta la conversión del sujeto en valor de mercado son algunos de los fenómenos que dan razón de ser de esa palabra clave —Romanticismo— que tanto explica sobre las contradicciones del progreso decimonónico (Briggs, 1989). Octavio Paz, por citar a un intérprete hispano del fenómeno, ha reiterado con una legión de historiadores que el Romanticismo fue mucho más que un episodio artístico o que un movimiento de la cultura occidental, ya que fue «la gran negación de la Modernidad tal como había sido concebida en el siglo XVIII por la razón crítica, utópica y revolucionaria. Pero es una negación moderna, quiero decir: una negación dentro de la Modernidad. Sólo la Edad Crítica podría engendrar una negación de tal modo total»¹².

La consideración de la *modernidad* como una secuencia unitaria y penetrada por el careo entre cultura ilustrada y cultura romántica devuelve al Romanticismo histórico de finales del XVIII y principios del XIX su originalidad como momento fundacional en la recuperación de la autonomía de la obra de arte. Esa misma observación reduce a sus auténticas dimensiones de prejuicio pedagógico la confrontación mecánica entre *Romanticismo* y *Realismo*, tan generalizada a través de fórmulas de asunción inteligentes —del tipo del «Realismo romántico» de Donald Fanger o el «Realismo poético» de Harry Levin—, y en la reiteración de ideas heredadas como la de los escritores clasificados de «románticos rezagados» o la de las reviviscencias «neorrománticas» que se producirían en el fin de siglo XIX y en el curso de los experimentos vanguardistas del XX. Y ello es así, no tanto por la fecunda continuidad de elementos imaginativos, sentimentales y melodramáticos de origen romántico, sino porque la teoría estética alumbrada desde el Romanticismo histórico rescató la autorreferencialidad artística de su dependencia vicaria de una poética secular para la que el texto literario no era más que un mero acto de representación del mundo exterior que podía ser percibido de manera idéntica por el escritor y sus lectores.

¹¹ Bien por el camino del estudio crítico retrospectivo —monografías de Molíns sobre Bretón, de Cánovas sobre Estébanez, de Menéndez Pelayo sobre varios escritores románticos—, bien por la vía de la utilización del «clima romántico» como materia de recuperación o de parodia novelística —*Las ilusiones del Doctor Faustino*, *Su único hijo*, *La estafeta romántica...*—; (ver Ciplijauskaitė, 1988).

¹² Octavio Paz, *El Romanticismo y la poesía contemporánea y «Una larga pasión»*, «stelle dell'Orsa», Oficina Tipográfica Delfos, Esplugues de Llobregat, 1986, pág. 44.

La concepción clásica de la *imitación* —dejando ahora aparte el entendimiento que en distintos momentos se ha tenido de las ideas aristotélicas de *naturaleza* y de *mimesis*— hace del texto un signo de *otra realidad* distinta de él; la teoría artística del Romanticismo lo convierte en signo de sí mismo y de los otros textos que, a su vez, son signos de sí mismos. La creencia en que el arte y la naturaleza no tienen solución de continuidad y de que, por tanto, el primero contiene a la segunda, puede ser dosificada a tenor de los intereses del artista y de su público, pero permanece en la esencia de todo programa que postule la estricta función imitativa de la creación estética. Grados diversos de la concepción analógica que implica esta teoría se daban entre la comedia burguesa del XVIII y el drama histórico del XIX, entre la poesía descriptiva de jardines y estaciones de la Ilustración y el poema narrativo del XIX, entre la documentación social que aportaban a sus carpetas de trabajo novelesco el realista Champfleury y el naturalista Zola. La concepción mimético-representativa de la literatura continúa vigente a lo largo del siglo, pero también en el curso de la centuria va tomando carta de naturaleza otra idea que se fundamenta en la autonomía significativa de la obra de arte y del texto literario. Ahora bien, en la cristalización de la obra concebida en su propia recursividad no fueron suficientes las observaciones del grupo de Jena sobre el absoluto literario, ni la teoría de la imaginación creadora de Samuel Coleridge, el esteticismo radical de Gautier y los *Jeunes-France* o la idea baudeleriana del pintor de la vida moderna; fueron precisos, además, los manifiestos de Jean Moréas, por ejemplo, y la deslumbrante creación de la poesía simbolista para acceder al territorio de la literatura que se representa a sí misma. Éste es el proceso de la literatura occidental del siglo XIX, en el que la novela, como su género más característico, experimentó la confluencia del doble discurso de la *representación del mundo* y de la *representación de sí misma*.

Este marco conceptual se adapta con flexibilidad a todas las literaturas nacionales del siglo XIX y, por supuesto, también a la literatura española de la segunda mitad del siglo, momento en que el número de textos narrativos que se publicaron con una pretensión de representar la *verdad* del mundo contemporáneo es muy superior al de los tiempos inmediatamente anteriores como fueron los años románticos. Tal fenómeno histórico-literario explica que el *modelo realista* haya podido desplazar, en el panorama de la comprensión histórica, a la que es línea de partida del proceso de constitución del arte moderno. *Romanticismo*, pues, como matriz de la *modernidad* literaria y *Realismo* como avatar o coyuntura específica de una concepción establecida de la obra de arte (Romero Tobar, 1994, págs. 73-112).

Realismo, Naturalismo.—Tanto en el lenguaje meta-literario del XIX como en la construcción crítica siguiente estos términos han originado un esquema historiográfico simplificador, especialmente si se tiene en cuenta la todavía insuficiente reflexión teórica suscitada por la actividad literaria de la segunda mitad del siglo para el caso hispano.

Realismo, palabra introducida en los debates artísticos europeos de mitad del XIX, fue también un neologismo incorporado tempranamente en español. Francisco de Paula Madrazo —es el texto más antiguo que conozco— explicaba en 1857 que el pintor Velázquez «no se enamoró de Rafael, sino de Ribera, *naturalista* como él, que después de haber seguido servilmente las huellas del som-

brío Caravaggio, le corrigió y excedió ennobleciendo algún tanto el *realismo* ya grosero a que éste se había lanzado»¹³. Este testimonio nos sitúa en un estricto paralelismo cronológico con lo que fue la difusión del término entre los críticos europeos para los que el «arte realista» constituía una rigurosa novedad. Novedad documentada en inglés en 1853, según George Becker (1963, pág. 7) en un artículo de la *Westminster Review* dedicado a Balzac, y novedad muy calculada en francés gracias a los manifiestos de 1855-1856 de Courbet, Proudhon, Durrant y Champfleury. Pero, además, la aproximación que realiza Madrazo entre *realismo* y *naturalismo* obedece a la significación que esta segunda palabra tenía en la crítica de arte del siglo XVIII, cuando un Jovellanos calificaba a Velázquez de «naturalista» o un Mengs, a vía de ejemplo, entendía que los «pintores naturalistas» eran aquellos artífices que no habían sabido «el arte de mejorar sus originales ni de escoger lo mejor de la Naturaleza, y que solamente la han sabido copiar como el acaso se la ha presentado o como regularmente se halla»¹⁴.

La equivalencia entre el trabajo de reproducción del natural que realizaban los pintores tradicionales y las propuestas de escritura de los conflictos sociales que suscitaba la nueva «escuela realista» francesa, sirvió para que la crítica española de la época identificase habitualmente *Realismo* con *Naturalismo* y que, a la hora de fijar los pilares de la literatura nacional, se instituyese el *Realismo* como la constante más relevante de la actividad artística española (Lázaro Carreter, 1970, para la genealogía de la idea de literatura realista española; Fox, 1997, págs. 157-174, para la de la tradición pictórica; Romero Tobar, 1998b, para los nombres de los nuevos movimientos artísticos). Se impuso una visión del Realismo que daba por cierta la fidelidad referencial entre los contenidos del texto y el mundo exterior, la anatomía crítica de los problemas sociales que aquellos seleccionaban y la existencia objetiva de un lenguaje apropiado para el logro de tales supuestos. El grupo realista francés, en sus primeros alcances, caracterizó su práctica artística de forma muy elemental apelando al rescate del feísmo y de las situaciones de marginalidad social, practicando el rechazo de una retórica elaborada y su sustitución por el habla de la vida común y afirmando la sinceridad de sus denuncias del dolor humano y las injusticias. Algo similar ocurría en la práctica de los pintores; valgan algunos títulos de cuadros españoles que han sido admitidos como muestras de la escuela *realista*: *Vaya un chavó* de Checa (1881), *La niña obrera* de Planella (1884), *Una sala de hospital* de Luis Jiménez (1892), *¡Aún dicen que el pescado es caro!* de Sorolla (1895).

Con todo, los escritores conscientes de la naturaleza singular del arte que practicaban, nunca admitieron la función directamente referencial que las opiniones banales adjudicaban al Realismo. Valera disenta radicalmente, en 1860, de la idea vulgar de verosimilitud novelesca que había mantenido Necedal en la Academia, el cual, según el autor de *Pepita Jiménez*, había hecho «una deplorable confusión de la verosimilitud vulgar y de la científica con la verosimilitud artística o estética; de lo que debe parecer verdadero en el mundo encantado de la fantasía, con lo que puede parecerlo o no parecerlo en nuestro mundo real». Desde

¹³ «Velázquez», *El Museo Universal*, 15-I-1857.

¹⁴ *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara, publicadas por don Joseph Nicolás de Azara...*, Madrid, Imprenta Real, MDCCXXX, pág. 209.

este manifiesto clásico en favor de la autonomía del arte novelesco son numerosísimos los textos críticos que reflexionan sobre su naturaleza y función de la novela. Los nombres de Luis Vidart, Blanco Asenjo, Manuel de la Revilla, González Serrano, Clarín, Menéndez Pelayo y Rafael Altamira son imprescindibles en una antología del discurso meta-novelesco sobre el relato realista, porque fue la novela, precisamente, el género que suscitó la aproximación descriptiva más intensa al *Realismo* artístico tal como se entendió en el XIX; una tendencia artística que fue el resultado del pensamiento literario de la Ilustración, ya que, como ha señalado Ian Watt, el Realismo era la encarnación de una premisa que estaba implícita en la teoría narrativa del XVIII (en Richardson, en Defoe): la convención de que la novela era el compendio completo y auténtico de la experiencia humana y que debía, en consecuencia, proporcionar a los lectores detalles sobre la individualidad de los personajes, las peculiaridades espacio-temporales de sus acciones, y todo ello en un lenguaje diferente del empleado en otras formas literarias¹⁵.

En el *corpus* del discurso meta-novelesco, viejas metáforas que explicaban el trabajo mimético de los artistas —*espejo, cuadro, pincel*— se sumaron a otras tomadas de los nombres de nuevos inventos técnicos —*daguerrotipo, fotografía, cinematógrafo*—, y todas sirvieron para la explicitación del ejercicio reproductivo que el escritor realista verificaba en su trabajo (VV. AA., 1978), aunque siempre quedase libre el margen de autonomía y autorreferencialidad que el Romanticismo había rescatado para la escritura artística. Por tanto, los autores más exigentes no dudaron en marcar las distancias entre los mecanismos automáticos de reproducción y el *plus* de imaginación que crea la palabra del escritor: «debemos reconocer, si no queremos caer en el absurdo, que el ámbito del arte y el ámbito de la naturaleza son perfectamente distintos», había sentenciado Victor Hugo en el Prefacio de *Cromwell*.

Si *Idealismo* había sido rótulo empleado para clasificar una clase de literatura socialmente elusiva que se marcaba con el apresto de vagos convencionalismos de estilo, *Naturalismo* fue también palabra-bandera en su uso más generalizado, ya que —además de la significación que poseía en el lenguaje pictórico— se hizo de ella un sinónimo hipertrofiado de las patologías psíquicas y sociales —«¡Naturalismo! Dios ¡qué naturalista, qué pornógrafo se ha vuelto!», dictamina un personaje galdosiano en *Lo prohibido*—, con el polémico empeño de transformar en una toma de posición ideológica lo que, en su origen, no había sido sino una discutible propuesta de teoría literaria formulada por Émile Zola. La idea zolesca de lo que fuera la *novela naturalista* o el *teatro naturalista* constituyó el más clamoroso tributo pagado por el pensamiento literario del XIX al prestigio alcanzado por la ciencia positiva de la época. El traslado del método hipotético-deductivo-experimental a la invención de los textos ficticios se revelaba, incluso para los más próximos a Zola, como una inferencia impracticable, por muy intensa que hubiera sido la publicidad del propósito y por muy celebradas que estuvieran siendo las novelas del autor. Como ha subrayado en diversos lugares Henri Mitterrand (una síntesis, 1988), la reflexión de Émile Zola

¹⁵ Ian Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, Chatto and Windus (1957); reed., Peregrine Books, 1963, pág. 33.

estuvo lastrada por una fuerte dosis de ambigüedad que ha oscurecido la interpretación de su obra narrativa y, desde luego, los proyectos de trabajo de su grupo literario, la llamada escuela de Medan. Comoquiera que sea, las propuestas naturalistas ocuparon a los novelistas europeos y americanos de las dos últimas décadas del siglo (VV. AA., 1992).

En España, por otra parte, donde la actividad literaria francesa de todo el siglo estaba teniendo un eco resonante y discutido, las anfibiologías de origen en la teoría naturalista se incrementaron con los aires de fronda intelectual que soplaban ante cada proyecto de cambio y modernización (Mariano López, 1979, que resume otros trabajos). El hispánico debate del *Naturalismo* mezcló cuestiones de escuelas filosóficas con fidelidades a los casticismos reaccionarios y pretendió cohesionar presencias literarias de la tradición aureosecular con los interesados compromisos surgidos en particularidades de coyuntura; valgan los ejemplos de editores, alertados por el reclamo del éxito mercantil, como Alfonso de Carlos Hierro, o tergiversaciones de la metodología zolesca en los que se han llamado «Naturalismo católico» y «Naturalismo radical». Los armónicos de la polémica española se solaparon con otro fenómeno de más largo alcance cual fue la crisis de conciencia que vivieron las sociedades occidentales a finales del siglo, algo que cristalizó en un ilimitado movimiento de indagaciones filosóficas y experimentos artísticos. Las coincidencias de estas simultaneidades justifican muchos titubeos de la crítica, y uno de los más evidentes para las cuestiones de periodización es la híbrida denominación que muchas veces recibe la novela española del último tercio del siglo: «novela de costumbres contemporáneas», con título que viene de los proyectos de mediados del siglo; novela «tendenciosa» (Giner de los Ríos, 1969, pág. 67) o novela «idealista» (López-Morillas, 1956, pág. 138), para la delineada sobre o contra los programas de reforma moral del Sexenio; novela «real-idealista» (según el crítico Urbano González Serrano), como explicación de la notable incidencia intelectual que tuvo el «krauso-positivismo» sobre la actividad literaria de la época; novela «realista-naturalista», en fin, para el conjunto de la ficción producida durante el último tercio del siglo, como fórmula denominativa más generalizada para los críticos de ahora (por ejemplo, Miller, 1993).

El «Fin de siglo» y las tendencias afines.—La complejidad que reviste el panorama artístico y literario europeo entre 1885 y 1905, aproximadamente, sigue siendo un reto para historiadores y críticos que unánimemente reconocen la fascinante lanzadera de problemas que se imbrican en aquella etapa procelosa de la cultura occidental. Menor coincidencia existe a la hora de poner una rúbrica general a tan atractiva materia.

Afortunadamente disponemos de varios diagnósticos coetáneos sobre la crisis española del *fin de siglo*, que, por supuesto, han sido empleados por los estudiosos posteriores —piénsese, al filo de los dos siglos, en libros como *La evolución de la crítica* (1899) de Azorín, *Alma contemporánea* (1899) de Llanas Aguilanedo, *España contemporánea* (1900) de Rubén Darío, *Modernismo* (1901) de Ernesto Bark, *Modernismo (La Ilustración Española y Americana*, 1902) de Valle-Inclán—; pero aún no disponemos del análisis satisfactorio que explique la dinámica intertextual entre los textos creativos del *fin de siglo*.

Coincidiendo con otros estudiosos de las literaturas hispánicas, Hans Hinterhäuser (1987) ha propuesto como denominación para los años del cruce de

siglos la de *fin de siglo*, planteamiento en el que coincide con el de diversos trabajos comparatistas sobre las literaturas occidentales de este momento. Hinterhäuser, después de evocar un repertorio de textos de la época en los que el marbete *fin de siglo* funcionaba como noción historiográfica definidora, concluye con una muy razonable justificación: «nada más sugestivo para reducir a un común denominador la entonces tan difundida actitud ante la vida y la propia época que el concepto de *fin de siglo*, en cuyo trasfondo vibra el *finis saeculi* agustiniano». En una dirección muy próxima, bien que centrando la perspectiva en las motivaciones sociológicas y políticas de los jóvenes insatisfechos con las fórmulas burguesas y con las propuestas revolucionarias del proletariado emergente, se destaca la corriente historiográfica que ofrece la denominación de *crisis de fin de siglo* (VV. AA., 1974) para el etiquetado del último tramo de la centuria decimonónica. Para un espectador tan pendiente del tiempo como Clarín, mucho debía de significar el rubro *fin de siglo*, ya que además de hacer empleo de él en pasajes diversos de sus prosas críticas, lo reelabora en el título de su primer libro póstumo, *Siglo pasado* (1901).

Otros marbetes como *decadentismo*, *simbolismo*, *impresionismo* o *espiritualismo* son o más difusos o más particularizados por ceñirse a la designación de fenómenos definidos en sus límites. *Espiritualismo*, palabra especialmente adecuada para la descripción de una tendencia de la narrativa y la crítica de la época, es registro conveniente para los «saberes de salvación» moral que se explicitan en los relatos últimos de Clarín —la «religión de la familia»— y de Galdós —la caridad neoevangélica—, o para la reconquista del «hombre interior» que propugnan los más jóvenes Ganivet y Unamuno. Del mismo modo, palabras como *simbolismo*, *impresionismo* o *decadentismo* ni sirvieron en sus originales troquelaciones francesas para designar fenómenos literarios de larga duración ni su llegada a la lengua española estuvo exenta de la imprecisión o la polémica. La asociación subjetiva que potencia la evocación simbolista, el colorismo con el que se entendió en España el programa de los pintores impresionistas, el voluntario descenso a los infiernos o la soberbia satánica de *El vicio supremo* de Sâr Péledan, eran rasgos de primer orden en las tendencias artísticas del momento, pero ninguno de ellos, aisladamente, sirve como nombre definidor de la actividad literaria entre 1885 y 1905.

Discusión singular presenta el empleo de la noción de *Modernismo*, sobre la que la crítica reciente ha formulado muchas y sagaces consideraciones, referidas sobre todo a la creación española e hispanoamericana de los primeros años del siglo XX y que, por tanto, ha de ser atendida en otro volumen de esta *Historia*. Como en el caso de las anteriores denominaciones, los primeros usos de *Modernismo* se aplicaron en crítica de arte y, según los datos conocidos, sólo en 1888 la empleaba Rubén Darío en un sentido estrictamente literario al hablar de un «absoluto modernismo en la expresión» (Roggiano, 1987). La difusión del término es uno de los episodios anecdóticos más ilustrativos de las disparidades de sensibilidad y de criterios estéticos que se daban entre muchos escritores de la «gente vieja» y los portavoces del «arte joven». Ahora bien, de las muchas definiciones e intentos aproximativos que, desde los últimos años del XIX, ha ido suscitando el *Modernismo*, dos deben ser retinados en un balance histórico que quiera establecer la idea que de él tuvieron los artistas que lo vivieron y la que sobre él se formaron los lectores y los críticos que vinieron más tarde. De las mu-

chas caracterizaciones del *Modernismo* que hicieron sus protagonistas sigue siendo singularmente reveladora la que anotaba retrospectivamente Juan Ramón Jiménez, en sus cursos universitarios de Puerto Rico —«un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza»—, y la que en 1934 formulaba Federico de Onís en el prólogo a su *Antología de la poesía española e hispanoamericana*: «la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy».

La perspectiva cronológica que esbozan estas palabras es absolutamente radical, porque tal explicación de lo que fue —otra vez es preciso citar a Juan Ramón Jiménez— el «segundo renacimiento» de la poesía española, ahonda sus raíces en el marco de la cultura universal y busca sus causas iniciales en el ámbito de la literatura decimonónica. Éste es el camino crítico que están siguiendo las investigaciones recientes más sugestivas dedicadas al *Modernismo* (valgan como muestra los libros ya clásicos de Ricardo Gullón, Giovanni Allegra o Rafael Gutiérrez Girardot).

4. Ideología y géneros literarios

Las transformaciones que experimentaron los géneros literarios y la mutua dependencia entre pensamiento y escritura que se manifiesta en los textos del XIX abonan un planteamiento teórico que intente reducir a sistema un conjunto de hechos ya de por sí muy sugestivos. No es el lugar adecuado para esa reflexión sintética el espacio liminar que precede a un extenso balance descriptivo tendente a dar cuenta y razón de una compleja y, en muchos casos, mal conocida actividad literaria.

Lo que hoy sabemos sobre la penetración del pensamiento filosófico contemporáneo en la escritura literaria de la época, las abundantísimas noticias que nos sitúan frente a la confluencia de las aportaciones tecnológicas de la ciencia moderna y la imaginación de los escritores, el espesor informativo, en fin, que nos ilustra acerca de las influencias ejercidas por los movimientos político-sociales en el curso de la producción literaria, explican la amplia bibliografía crítica que se ha dedicado a la exégesis de tantas cuestiones de contenido como se traslucen en los textos del XIX. Pero de todas estas interrelaciones entre fuerzas históricas y material artístico tiene un relieve singular la idea, común en la época, de que la literatura era la forma más elevada del humanismo liberal, es decir, que los textos literarios debían exponer un sistema de pensar y tenían que proponer un modelo de comportamiento. Las fórmulas más rígidas de este proyecto eran un modo de imperativo categórico que, en un sentido negativo, oscurecía la gratuita dimensión de felicidad y juego que conlleva el arte literario.

Las muy concretas propuestas del idealismo *sui generis* que formuló el krausismo español y los estímulos para la acción que derramaban el progresismo liberal y el socialismo utópico informaron las bases de buena parte de los debates teóricos sobre literatura que se sucedieron a lo largo del siglo. El armonismo

krausista, de modo singular, al establecer una identificación entre el hombre y la obra de arte en marcha, acentuó su proyección ideológica en el pensamiento literario y en la actividad literaria madrileña (López-Morillas, 1956, págs. 135-138). La figura de Giner (López-Morillas, 1972, págs. 181-221), junto con la actividad educativa de la Institución Libre de Enseñanza (Cacho Viu, 1962; Gómez Mollada, 1966; Jiménez-Landi, 1996), potenciaron una poética especulativa y una práctica crítica que hoy nos son suficientemente conocidas. El lugar que Giner (*Estudios de literatura y arte*, 1876) concedía en la Historia a la poesía épica y a la poesía dramática revela un propósito de acción moral francamente diverso del que Campoamor manifestaba al proponer su idea de la poesía lírica (*Poética*, 1883). Serían los krausistas de la «tercera generación» —Urbano González Serrano, Manuel de la Revilla, Clarín...—, interesados por otros paradigmas de pensamiento filosófico distintos al neohegelianismo gineriano, quienes determinarían el papel central que representaba la novela en la rueda de los géneros literarios vigente en aquel momento. Una intuición crítica que vincula a Giner con el organicismo germano prerromántico, por un lado, y con la moderna historiografía española, por otro, es la idea de que las obras literarias sondan en profundidad a los individuos y a los grupos hasta el punto de que ellas resultan ser la mejor expresión de la Historia. Los corolarios artísticos de esta idea permiten trazar una línea de continuidad entre la «constitución no escrita» del pueblo español que habían postulado los ilustrados de fines del XVIII y las más cercanas visiones de la «intrahistoria» unamuniana, el «fulano colectivo» de Galdós o el «estado latente» de Pidal (Abad, 1990).

Contrarios al armonismo krausista, al menos en el orden de la vida política, fueron los primeros socialistas españoles (Blanco Aguinaga, 1982), y muy ajenos, los anarquistas, cuyas propuestas de liberación tienden puentes fecundos con la actividad artística del *fin de siglo* (Litvak, 1981). Sería incompleto el panorama de las relaciones entre posiciones ideológicas y creación literaria si no se tuviese en cuenta la actividad pastoral preventiva o reaccionaria de la Iglesia católica (Hibbs-Lissorgues, 1995) y el papel particular que representaron individuos tan influyentes intelectualmente como el espiritualista José Moreno Nieto (1825-1882) o el republicano Eduardo Benot (1822-1917). En último término, el estímulo intelectual y creativo que llegó a España a través de los viajes de españoles a otros países y, sobre todo, gracias a las traducciones de las obras modernas, es una dimensión de la historia española reciente que está aún pendiente de valoración exacta. Francia y la lengua francesa fueron los habituales vehículos de mediación entre la literatura española y las europeas contemporáneas. Pero la cultura tradicional española seguía gravitando sobre el imaginario colectivo, los planes de las editoriales y la capacidad de asimilación de los escritores. Con todo, la lectura creadora que Bécquer, por ejemplo, hizo de la poesía popular o el Cervantes trasladado por Galdós son dos pruebas magistrales del fecundo arrastre del pasado a que se refería Clarín, algo que no es sino la comprobación de la dinámica *hacia atrás* que hace vivir la comunicación en Historia de la literatura.

Lírica.—Siendo la forma literaria que epitomiza los objetivos últimos de la literatura surgida en el Romanticismo, no tuvo su marco adecuado en los debates del Realismo y el Naturalismo españoles, salvo en cuestiones de orden secunda-

rio que ocuparon, por ejemplo, a Clarín. La teoría idealista concedió el lugar de plenitud artística al concepto de Poesía (obra total del arte verbal), en la que se compendaban el teatro de Shakespeare, *El Quijote*, los dramas calderonianos y la lírica de tradición popular. Pero la lírica como discurso exclusivo de la subjetividad encontró enérgicas resistencias para su aceptación entre muchos teóricos y creadores. Tuvieron que ser los propios poetas líricos —especialmente en España— los que justificasen en su reflexión poetológica, el sentido de realidad artística que significaban sus obras reducidas y, muchas veces, fragmentarias (ver introducción al capítulo 3).

La crítica literaria.—Los cambios que experimentó la sociedad del XIX tuvieron rápida repercusión en los modos de producción y comunicación cultural y, como efecto derivado, en la construcción de las hipótesis interpretativas con las que los escritores se esforzaron por explicarse en qué consistían el arte y la literatura. La práctica de los discursos meta-artísticos había sido una de las actividades intelectuales más persistentes de la cultura occidental, pero la riqueza y la complejidad introducidas por la literatura moderna hicieron que la teoría poética y la crítica de las Bellas Letras tuvieran un desarrollo como hasta entonces no se había conocido. La extensa producción catalogable en esta modalidad del discurso abarca problemas teóricos de hondo calado —los fundamentos estéticos del arte y la literatura, la explicación de las fuerzas históricas que subyacían a los grandes movimientos artísticos y culturales del siglo— y también cuestiones que afectaban al entendimiento de lo que había sido la literatura del pasado y lo que era la del presente; las observaciones empíricas sobre cuestiones técnicas quedaban consignadas a la repetición de las venerables aportaciones de la Retórica clásica, en detrimento de las que podían ser experiencias de escritura vividas por los autores.

En consonancia con los imperativos de la racionalidad moderna, los escritores, los críticos y los teóricos del siglo XIX pretendieron explicar la naturaleza y caracteres comunes que poseían los textos a los que un acuerdo común consideraba textos artísticos; y con fiel aplicación del exacerbado sentido histórico, tan desarrollado en la época, aplicaron sus averiguaciones a los textos del pasado y a los del presente. A la elucidación de la literatura pretérita se dedicaron, de modo fundamental, bibliógrafos y eruditos (Sainz Rodríguez, 1985), mientras que la discusión de las creaciones contemporáneas atrajo, singularmente, a los escritores vinculados a la tensión del trabajo periodístico. Esta tipología de los estudiosos de la literatura, aunque no sea rigurosamente exacta —hay excepciones desde un Bartolomé José Gallardo, en la primera mitad de la centuria, hasta un Rafael Altamira, a finales—, responde en líneas generales a las dos líneas de la crítica literaria realizada en el curso del siglo, la *erudita* y la *militante*. El *ensayo*, como nuevo avatar de la literatura didáctica marcada por la subjetividad del yo del escritor, transita desde formas venerables de la literatura mixta o de polémica —el *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo* de Donoso Cortés (1851)— hasta las vivaces páginas de Clarín —recuérdense sus *Ensayos y revistas* (1892)— o las páginas críticas de los más jóvenes escritores del fin de siglo.

El trabajo erudito y la percepción historiográfica de algunos estudiosos del XVIII habían sentado las bases para la constitución de la *Historia de la literatura*

española, pero no se constituyó esta peculiar lectura de la diacronía poética hasta que el historicismo y el organicismo propios de la modernidad no provocaron el necesario ambiente emocional e intelectual. *Historia y Literatura nacional* fueron, como ya se ha recordado, dos ramas principales de un frondoso árbol de disciplinas humanísticas crecidas o modificadas a tenor del ritmo nacionalista que vivió la Historia occidental a partir de 1789. De modo y manera que el programa intelectual de la Ilustración sobre el lugar que debían ocupar las Bellas Letras en el ámbito de los saberes sólo tuvo su cumplido desarrollo en el curso del siglo XIX.

El teatro.—En octubre de 1850 salía de España Zorrilla, para no regresar hasta el año 1866; abandonaba los escenarios españoles el escritor que más había contribuido al éxito de una fórmula de teatro romántico *nacional*. Todo lo que de anécdota biográfica tiene esta prolongada ausencia puede interpretarse también como una alternativa de transformación que se ofrecía a la actividad teatral del país. Los deseos de consolidar la actividad escénica regular no habían faltado desde los esfuerzos de Máiquez y Moratín, a principios de siglo. En un acto de simbolismo histórico, en 1849 se inauguraba en Madrid el Teatro Español, reedificado sobre las huellas del corral —luego teatro— del Príncipe. La nueva edificación obedecía a un impulso político de intervención de los poderes públicos en la vida teatral¹⁶, gesto sobre el que, posteriormente, Zorrilla habría de manifestar sus dudas: «por la gente que vi en la sala, por los actores que vi en el escenario y por lo que vi y oí en el saloncillo y en los cuartos de los actores, comprendí que aquel suntuoso edificio flaqueaba por sus cimientos, porque lo en él establecido llevaba en su seno el germen de la disolución. Tratábase sin rebozo de una reacción clásica, como hoy de una reacción carlista, y de dar sobre el teatro toda la preponderancia posible a la Academia y a los aspirantes a ella»¹⁷. Entre la inauguración del Teatro Español y el regreso de Zorrilla transcurren unos años decisivos para la historia del teatro en España, años que sirvieron más para la proyección sobre las tablas de la idea burguesa de los conflictos de las clases sociales que para la transformación real de las ideas sobre lo que fuera el hecho teatral.

El estreno de *Traidor, inconfeso y mártir* (1849) había marcado, de hecho, la suspensión de las estimulantes propuestas zorrillescas. El auge que, desde pocos años antes, experimentaba la comedia (la *alta comedia*, el *vodevil*, el llamado *género andaluz*) y las modificaciones experimentadas por la infraestructura teatral madrileña (inauguración de nuevos teatros y nuevas fórmulas de organización empresarial) ayudaron al robustecimiento de la vida teatral pero a muy poco más. La continuidad de las fórmulas escénicas más caracterizadamente románticas —y, en algún caso, la fascinación ejercida por sus protagonistas, los héroes de la moral excepcional— es una corriente que permea dramas y comedias escritos en la segunda mitad del siglo XIX. La tensión de actualidad, incluso, que palpitaba en los grandes dramas del Romanticismo se transfirió a unos escenarios que

¹⁶ El ejecutor del programa fue Sartorius, a quien muchos autores teatrales contemporáneos manifestaron gratitud bajo la forma literaria que mayores prestigios suscitaba por aquellos años: un *Álbum poético dedicado al conde de San Luis* (Madrid, 1852).

¹⁷ José Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo; Obras completas*, vol. II, Valladolid, 1943, págs. 1855-1856.

pretendían reflejar los conflictos morales de la nueva clase dirigente, y ello con su aditamento de fidelidades documentales a los hechos mínimos de la vida cotidiana, según los presupuestos del programa realista. La confluencia de estas tendencias literarias y el sopor de las instituciones acentuaron la fuerte dependencia que tuvo el teatro respecto a la sociedad de la época.

Las escasas investigaciones básicas sobre la infraestructura de la vida teatral o el teatro musical, por ejemplo, y el interés primordial que tienen los textos en una obra como esta *Historia de la Literatura* explican la reducida atención con que se considera la dimensión social y espectacular del teatro. El lector encontrará, sin embargo, referencias pertinentes a estas cuestiones, aunque su tratamiento específico debe reservarse para una Historia del teatro español que atienda en profundidad todas las caras del hecho escénico. Los años sesenta y primeros setenta del XIX fueron singularmente pródigos en manifestaciones explícitas de la relación obligada entre teatro y sociedad; la Restauración, en sus primeros años, no eliminó la tendencia, simplemente la atenuó. Sirva de muestra el hecho de que el 12 de febrero de 1876 se estrenase en Madrid *Rienzi el tribuno* de Rosario de Acuña, vigoroso alegato populista contra el poder oligárgico de la aristocracia; el 5 del mismo mes se había estrenado en Madrid la obra de Wagner del mismo título¹⁸, hecho que es considerado como la primera representación en España de una ópera del autor alemán que tanto habría de influir en la estética teatral del cruce de siglos. De todas formas, la conflictividad social reclamaba otra clase de denuncias, más directas y combativas que al texto de la Acuña, como las que con mejor intención que fortuna presentó, a finales del siglo, un teatro de pretendida reivindicación proletaria.

Por otra parte, el modelo aristotélico para los géneros miméticos —*tragedia* y *comedia*— no había llegado a conseguir arraigo sólido en una tradición teatral, como la española, caracterizada por su agilidad de adaptación a las circunstancias de la sociedad. Posiblemente por esta causa, los cultivadores de la *tragedia*, en el siglo XIX, tuvieron que acudir a fórmulas flexibles en la aplicación de las reglas clásicas: propuestas mixtas como los *dramas trágicos* de Gertrudis Gómez de Avellaneda o, más directamente aún, metamorfosis de la *tragedia* en *drama histórico*. Ya Mariano José de Larra había apostado rotundamente por esta segunda alternativa en su programa de reforma del teatro español: «a este género, fiel representación de la vida, en que se hallan mezclados como en el mundo reyes y vasallos, grandes y pequeños, intereses públicos y privados, pertenece *La Conjuración de Venecia*». Las *tragedias* que podían exhibir con mayor dignidad las pasiones de los tiempos modernos eran —para Larra— textos como el citado drama de Martínez de la Rosa, *El trovador* de García Gutiérrez o *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch. Y a este modelo se fueron ajustando las innovaciones traídas por Zorrilla y la extenuante pervivencia del drama histórico a lo largo del siglo (ver volumen 8 de esta *Historia*).

¹⁸ Galdós situaría en mayo de 1873 la representación operística de Wagner que anestesió los sentidos de Jacinta: «Malhumorada y soñolienta, deseaba que la ópera se acabase pronto; pero desgraciadamente la obra, como de Wagner, era muy larga, música excelente según Juan y todas las personas de gusto, pero que a ella no le hacía maldita gracia. No lo entendía, vamos» (*Fortunata y Jacinta*, primera parte, capítulo VIII, II).

La risa teatral, por contra, alegraba a los espectadores de mitad del siglo tanto con la simple eutrapelia verbal como con la función más severa de la lección moral al servicio de los valores burgueses. La comedia, en sus varias modalidades, y los diversos géneros teatrales menores llenaron la vida teatral española de la segunda mitad del siglo; no era sólo con intención irónica el apunte de Rubén Darío cuando afirmaba que la poesía española había tenido que refugiarse en las páginas del *Madrid Cómico* y en la versificación de los libretistas del género chico. El teatro era posiblemente el entretenimiento más generalizado de la época, por lo que confluían en su realidad cotidiana múltiples iniciativas artísticas y sociales que aún nos son mal conocidas. De capital importancia era el mundo de los actores para el que aún carecemos de estudios rigurosos; no menos relevantes eran la política de apertura y mantenimiento de nuevos coliseos, la actividad teatral en las ciudades provincianas —para la que contamos con un nutrido grupo de investigaciones locales dirigidas por José Romera Castillo— y las variadas formas de organización empresarial. Dentro de los múltiples subgéneros que ofrece la práctica teatral de la época, no son los menos significativos los que integraban la música en su estructura. Las monografías recientes que se han dedicado a algunos de estos aspectos han iniciado el asentamiento de una futura indagación documental y bibliográfica inexcusable y para la que pueden no ser impertinentes las páginas del «Apéndice» que la dirección de esta obra ha situado al final del capítulo 2.

En términos cuantitativos, al menos, puede sostenerse que nunca se había producido en España un volumen de textos teatrales tan considerable como durante la segunda mitad del siglo XIX. El tupido tejido que dibuja el abundantísimo material dramático escrito en el curso del XIX —aún no catalogado en toda su extensión— no puede ser abordado sino desde los textos que, bien en su momento, bien en la tradición crítica, han gozado de prestigio. Por ello, en este volumen se destaca una línea explicativa que conduce hacia las cumbres que produjeron modelos dramáticos de alguna resonancia: el drama histórico consolidado por Zorrilla, el drama burgués, el melodrama neorromántico que acreditó Echegaray con su escuela y el inicio del teatro de conciencia ensayado por Pérez Galdós. Los pródromos del gran cambio teatral vivido en la Europa del *fin de siglo* tuvieron en el maestro canario y en el joven Benavente dos autores estimulantes, cuyas propuestas en favor de nuevas formas encontraban ya un ambiente favorable, preparado previamente por las traducciones de textos extranjeros y por los esfuerzos de los otros escritores que sucintamente se consideran en las páginas finales del capítulo correspondiente.

Narrativa fantástica y narrativa realista.—El crecimiento de la industria editorial española se debió, en buena medida, al éxito de difusión de la prensa periódica y de las publicaciones por entregas, forma editorial esta última en la que los relatos de aventuras ocupaban un lugar destacadísimo. Es suficientemente conocido el papel de consuelo social y de automatización de formas narrativas estereotipadas que representó este singular género novelesco, en torno al cual Galdós, por ejemplo, desplegó algunas de sus cavilaciones sobre el arte de la novela (recuérdense el capítulo final de *El doctor Centeno* y el inicial de *Tormento* a vía de ejemplo). Así pues, en vísperas de la Gloriosa, las novelas repetían infatigablemente fórmulas ritualizadas con treinta años de anterioridad. Sus síntomas apare-

cen en la obra de una escritora que transformó el destino de una literatura —*El caballero de las botas azules* (1867) de Rosalía de Castro— o en el tedioso concurso de novelas que resolvió la Academia Española en 1865 premiando dos obras de Ángela Grassi y Fernando Fulgosio¹⁹; los concursos de relatos con acierto tendrían que esperar hasta el memorable de 1900 convocado por el periódico *El Liberal*.

La venerable distinción que formuló Torres Naharro para las comedias puede servir para explicar las dos líneas de invención que trazan la trayectoria de la narrativa española decimonónica. Relatos «a fantasía» y relatos «a noticia» son las dos modalidades dominantes en la deslumbrante *casa de la ficción* que fue la literatura del siglo XIX; y aún queda mucho espacio para incluir en esa vivienda los textos epistolares y autobiográficos. La primera línea —el modelo *realista*— practica la *imitación* de lo particular y se aplica a análisis psicológicos y sociales que tienen inmediata proyección sobre la realidad histórica contemporánea; la segunda —el modelo *fantástico*— suele dar un amplio margen de acción a la libertad asociativa de la imaginación y construye universos en los que la incertidumbre funciona como ley dominante (Risco, 1987). Ahora bien, para los creadores más exigentes, la *realidad* novelable no era sólo la perceptible por los sentidos despiertos, sino también la que se esconde entre los pliegues de la intimidad de los seres humanos. El interés en las conciencias y, de forma muy singular, la curiosidad por las anomalías psíquicas escribió muchos relatos fantásticos del XIX, que se sumaron a los generados por las creencias en lo maravilloso tradicional y en la ley de la incertidumbre.

Proyectada en la doble dirección del *documento* histórico y la ficcionalización de la experiencia personal, la narrativa española del XIX vivió una intensa producción de relatos autobiográficos —más abundantes las *memorias* que los *diarios*— que constituyen un continente narrativo escasamente atendido hasta el presente. La mayor parte de estos textos memorialísticos se escribieron en primera persona, al igual que bastantes relatos ficticios, de manera que el *yo* gramatical funcionaba como garantía de veracidad tanto en las confesiones reales como en las estrategias enunciativas de las ficciones. En estas últimas, las modalizaciones del *yo* enunciador pueden adoptar configuraciones varias: las excesivamente trilladas formas epistolares contra las que se previene Valera en *Pepita Jiménez* o las evocaciones de índole retrospectiva que recuperan una tradición picaresca en *Pedro Sánchez* y en las primeras series de los *Episodios nacionales*; el diálogo directo de las novelas galdosianas que intentan desvelar el *alma* de los personajes; la polifonía enunciativa del *discurso indirecto libre* como refinada adquisición técnica que facilitaba la exhibición del interior de los individuos. Cada una de estas modalidades enunciativas era una manifestación del afán de protagonismo individual, tan concordante, por otra parte, con los valores de un tiempo histórico que vivió la ocupación del poder social por parte de los esfuerzos de individuos egregios o de grupos muy individualizados en sus intereses de clase social.

Por otra parte, desde los *No me olvides* que José Joaquín de Mora publicaba en su exilio londinense (1823-1829), encontramos relatos en los que la representa-

¹⁹ Archivo de la Real Academia Española, Actas del año 1865 a partir del folio 90.

ción de una realidad de contornos indeterminados trasciende de los márgenes de una mentalidad supersticiosa para delinear la visión de un universo psíquico de potencialidades desconocidas. Los escritores románticos españoles cultivaron una literatura fantástica que mezclaba el terror y lo maravilloso tradicional (volumen 8) como preámbulo del clima propicio a la literatura fantástica que se vive en los años de mitad de siglo, tiempo en el que publicaron relatos inolvidables Gustavo Adolfo Bécquer, Pedro Antonio de Alarcón y otros cuentistas no suficientemente conocidos; la faceta costumbrista y viajera que cultivaron Bécquer y Alarcón integra en su trabajo periodístico la dimensión testimonial de la crónica periodística, con la vertiente imaginativa y más estimuladamente innovadora de su fantasía.

Es un lugar común afirmar que la obra narrativa de Pérez Galdós sintetizó la dimensión realista y la fantástica para constituir, en su conjunto, un cambio radical en la historia del género. Esta afirmación significa que el novelista canario es uno de esos hitos infrecuentes que desautomatizan procesos literarios de larga duración (VV. AA., 1978). La crítica y los lectores hispánicos son prácticamente unánimes a este respecto y, en el ámbito internacional, empieza a ser convicción paulatinamente acrecentada la de que Galdós es un nombre insustituible en la nómina de los grandes novelistas del XIX. Charles Percy Snow lo ha entendido de esta manera al incluirlo en la tertulia de *The Realists* junto con Balzac, Stendhal, Dickens, Dostoievski, Tolstoi, Henry James y Marcel Proust.

Galdós, al igual que su maestro Cervantes, reúne en su persona múltiples rasgos dispersos en la actividad cultural de su época y resume, en su propia obra, los géneros, las tendencias y las propuestas de cambio que su horizonte histórico reclamaba; en último término, la visión del lugar que ocupa el hombre en el cosmos y la traducción de esa intuición a los múltiples casos de individuos particulares que pueblan su universo imaginativo es muy próxima a la del autor del *Quijote*, que, entre los potentes estímulos por él recibidos, fue, sin duda, el más vigoroso (Benítez, 1990). El universo novelesco galdosiano ha sido interpretado como una lectura analógica de la sociedad de su tiempo —no en vano el propio escritor formuló su programa de trabajo en la expresión «la sociedad presente como materia novelable»—. Ahora bien, esta lectura, aunque sea una reducción de *todo* el interés artístico de sus novelas, facilita muchas claves interpretativas —por tratarse de una *historia adrede*— de los conflictos sociales y los problemas morales de su tiempo. Las novelas llamadas «de tesis» hablan de los conflictos religiosos, los *Episodios* ilustran la difícil construcción del sistema democrático en la España del XIX, las «contemporáneas» diseccionan las tramas del poder económico y social con una fuerza de penetración que no poseen los *documentos* históricos contemporáneos. Por otra parte, la ideología que Galdós asume en diversos momentos de su trayectoria esclarece también tendencias de la sociedad coetánea, ya sean los presupuestos idealmente educativos de los krausistas, ya las propuestas demócratas y republicanas o las aportaciones científicas de la moderna medicina y las ciencias experimentales.

Con todo, la obra de arte total que constituye la narrativa galdosiana debe situarse en varias perspectivas; por de pronto, en el espacio propio de la literatura, es decir, en el territorio de la intertextualidad (Benítez, 1992; Gilman, 1981), pero también en la metamorfosis de sus propios textos narrativos (una muestra significativa es la recuperación de la novela inédita que su editor Alan Smith ha titulado

Rosalía), en la atención a los sueños y a los estados anómalos de conciencia como fuerzas liberadoras de otra *realidad*, en la visión del arte y de la historia, en fin, como una metáfora definidora, por su valor simbólico, de los universos imaginarios que puede crear todo acto de lectura. Este proyecto artístico fue compartido con otros novelistas contemporáneos que trajeron al género novelesco, además, sus inquietudes intelectuales de lectores voraces —Valera, Clarín—, su sensibilidad para las artes plásticas —Emilia Pardo Bazán— o sus capacidades naturales para contar y describir documentos humanos —Clarín por modo excelente, y Pereda, Palacio Valdés, Blasco Ibáñez...—. La reflexión metanovelesca que casi todos aplicaron al arte que cultivaban no ha sido aún objeto de estudios de conjunto, aunque sí disponemos de monografías parciales. Igualmente, aunque Germán Gullón (1990), por ejemplo, ha compendiado los estudios sobre recursos formales que se han dedicado a este grupo de autores, se hace necesaria una indagación amplia sobre las estrategias narrativas más significativas que los novelistas del último tercio del siglo aportaron a la transformación del género.

Con todo, muchos novelistas de esta etapa resultan hoy prácticamente desconocidos, habiendo sido autores de éxito en su momento. Hacer que el plano que ofrece esta *Historia* coincida lo más posible con los hechos literarios que intenta historiar, justifica la atención prestada a novelistas generalmente olvidados en los estudios de conjunto. Por ejemplo, se hace difícil distinguir entre los narradores que prolongan las fórmulas pregaldosianas —José Castro y Serrano, José Navarrete o Luis Alfonso, a vía de ejemplo— y los que aplicaron con más o menos acierto las fórmulas preconizadas por Émile Zola —tal Enrique Rodríguez Solís, José de Siles, Vega Armentero...—. Las contribuciones que se ofrecen aquí ayudarán a aclarar éstas y otras zonas oscuras de la vida literaria de la segunda mitad del siglo XIX.

Periodismo y nuevos géneros.—Es preciso lamentar, por último, que la investigación sobre periodismo y creación literaria de la época aún se siga planteando, como casi único objetivo, la exhumación de textos y autores olvidados, tarea en la que, por cierto, se han conseguido resultados muy halagüeños. Sin embargo, la lectura crítica de la relación que pudo tener la prensa periódica con la creación de la «prosa del arte» del fin de siglo y, lo que es más importante, la indagación de la *escritura fragmentaria*, tan genuina en el medio periodístico, están aún pendientes de ser llevadas a término. El sistema genérico tripartito —poesía, teatro, narrativa—, que todavía se ofrecía como modelo teórico-literario a los estudiantes de la disciplina de «Literatura española» de principios del siglo XX, experimentó una reorientación radical en el traspaso del XIX al XX. Los nuevos mitos y los nuevos ritos generados por la crisis de valores del momento, sin duda, fecundaron esta transformación. Pero lo que se puede apuntar como una hipótesis explicativa de carácter formal sobre el *fragmentarismo* esencial que caracteriza a la escritura más innovadora podría deberse a determinadas formas de tratamiento del discurso en las páginas de los periódicos y las revistas.

* * *

Los dos volúmenes que se dedican en esta *Historia* a la literatura del siglo XIX responden, externa e internamente, a una visión unitaria del proceso cu-

yas alteraciones fueron hechos de reordenación en el sistema mucho más que rupturas abruptas o saltos en el vacío. El trabajo de los creadores —como individuos o como grupos trabados— y el diálogo entre los textos se entienden como un proceso ininterrumpido que da razón de ser de esa «simultaneidad de lo no simultáneo» en que se constituye la *diacronía literaria*. Por ello, los dos volúmenes han de leerse como un único conjunto; si en el primero la disposición de los capítulos bascula hacia los fenómenos de la primera mitad del siglo, no por ello se establece solución de continuidad con los hechos atendidos en el volumen segundo. El enmarcamiento de la institucionalización literaria que se describe en el primer volumen fija la continuidad de las bases sociales que mantuvieron los canales de comunicación cultural durante todo el siglo.

Con todo, la linealidad a la que obliga el discurso expositivo conforma una atención especial en este volumen a las actividades literarias desarrolladas durante la segunda mitad del siglo, entendiendo esta cronología en un sentido más profundo que el que pueden sugerir las desnudas cifras de los años. El teatro (capítulo II), la lírica (capítulo III), la crítica literaria (capítulo VIII) y, singularmente, las formas narrativas ocupan la extensión del volumen. La limitada investigación que todavía aqueja a extensos sectores de la literatura de la época aquí acotada sigue proporcionándonos zonas de conocimiento aún sombreado; muchos sectores del teatro, los textos memorialísticos, los libros de viajes, el periodismo literario nos son aún deficientemente conocidos, aunque aquí se aportan monografías de síntesis que invitan a su prolongación en pormenor. El mejor conocimiento que tenemos de la escritura narrativa de la época explica la más amplia información y crítica que de novelas y novelistas ofrece este volumen.

La interpretación y las estimaciones que presentan los autores de este volumen tienen, claro está, su justificación y sentido en el ámbito del que es responsable cada autor, pero en el conjunto de la obra, el discurso de los especialistas se integra armónicamente, mostrando, implícitamente con ello, que el entendimiento actual de lo que fue el hacer literario del siglo pasado resulta, básicamente, coincidente. Fenómenos institucionales, series literarias prácticamente inéditas para la crítica, autores que no habían sido tratados sistemáticamente en otros libros de similar hechura constituyen también novedades de este volumen, cuya realidad ha sido posible, de modo primordial, gracias a la profesionalidad de todos los expertos que lo han escrito.

Bibliografía

- ABAD, Francisco**, “Positivismo y nacionalismo: Cánovas, Menéndez Pidal, Pérez Galdós”, *Estudios Históricos. Homenaje a los Profesores José María Jover Zamora y Vicente Palacio Atard*, vol. I, Madrid, Universidad Complutense (1990), págs. 151-168.
- ALLEGRA, Giovanni**, *Il regno interior. Promesse e sembianze del modernismo in Spagna*, Milán, Jaca Books (1982); traducción española, Madrid, Encuentro (1986).
- AMADOR DE LOS RÍOS, José**, *Historia Crítica de la Literatura Española*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez (1861-1865), 7 vols.; reedición facsímil, Madrid, Gredos (1969).
- AMORES GARCÍA, Montserrat**, *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, CSIC (1997).
- ARCE, Joaquín**, *Literaturas italiana y española frente a frente*, Madrid, Espasa Calpe (1982).
- BAASNER, Frank**, *Literaturgeschichte in Spanien von den Anfängen bis 1868*, Frankfurt am Main, Klostermann (1995).
- BECKER, George J.**, *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton, Princeton University Press (1963).
- BENÍTEZ, Rubén**, *Cervantes en Galdós*, Murcia, Universidad (1990).
— *La literatura española en la obra de Galdós (Función y sentido de la intertextualidad)*, Murcia, Universidad (1992).
- BLANCO AGUINAGA, Carlos**, “Los socialistas españoles contra el armonismo institucionalista: 1883-1885”, *Homenaje a Juan López-Morillas*, Madrid, Castalia (1982), págs. 101-111.
- BLANCO GARCÍA, Francisco**, *La Literatura Española en el siglo XIX. Parte tercera*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos, 1912.
- BONET, Laureano**, *Literatura, regionalismo y lucha de clases (Galdós, Pereda, Narcís Oller y Ramón D. Perés)*, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona (1983).
- BOTREL, Jean-F.**, *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez (1993).
- BRIGGS, Asa**, *El siglo XIX. Las contradicciones del progreso*; traducción española, Madrid, Alianza (1989).
- CACHO VIU, Vicente**, *La Institución Libre de Enseñanza. I. Orígenes y etapa universitaria*, Madrid (1962).
- CARRIÓN GUTIEZ, Manuel**, *La Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional (1996).
- CASTELLANOS, Jordi**, *Raimon Casellas i el Modernisme*, Barcelona, Curial-PAM (1983).
- CIPLIJASKAITĖ, Birutė**, “El Romanticismo como hipotexto en el Realismo”, en VV. AA., *El Realismo y el Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, ed. Yvan LISSORGUES, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 90-97.

- CIRUJANO MARÍN, Paloma** *et alii*, *Historiografía y nacionalismo español, 1834-1868*, Madrid, Centro de Estudios Históricos (1985).
- ESCOBAR, José**, “Ilustración, Romanticismo, modernidad”, en VV. AA., *Entre Siglos*, ed. Ermanno CALDERA y Rinaldo FROLDI, Roma, Bulzoni (1993), págs. 123-133.
- FOGELQUIST, Donald**, *Espanoles de América y americanos de España*, Madrid, Gredos (1967).
- FORCADELL, Carlos**, “De la Revolución democrática a la Restauración: el horizonte de una historia social”, VV. AA., *La Historia contemporánea en España*, Salamanca, Universidad (1996), págs. 103-123.
- FOX, E. Inman**, *La invención de España*, Madrid, Cátedra (1997).
- GAROLERA, Narcís**, *Sobre Verdaguer. Biografía, literatura, llengua*, Barcelona, Les Naus d'Empuries (1996).
- GILMAN, Stephen**, *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*, Princeton, Princeton University Press (1981); traducción española, Madrid, Taurus (1985).
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco**, *Ensayos*, ed. Juan LÓPEZ-MORILLAS, Madrid, Alianza (1969).
- GÓMEZ MOLLEDA, M.^a Dolores**, *Los reformadores de la España contemporánea*, Madrid, CSIC (1966).
- GUEREÑA, Jean-L.**, “Remarques sur l'espace littéraire dans l'enseignement secondaire espagnol au XIXe siècle”, *Pædagogica historica*, 32 (1996), págs. 101-122.
- GULLÓN, Germán**, *La novela del XIX: Estudio sobre su evolución formal*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi (1990).
- GULLÓN, Ricardo**, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos (1964).
- GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús**, *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*, Madrid (1987).
- GUTIÉRREZ GIRARDORT, Rafael**, *El Modernismo*, Barcelona, Montesinos (1983).
- HARTZENBUSCH, Eugenio**, *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*, Madrid, Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra (1894).
- HIBBS-LISSORGUES, Solange**, *Iglesia, prensa y sociedad en España (1868-1904)*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil Albert (1995).
- HINA, Horts**, *Castilla y Cataluña en el debate cultural 1714-1939. Historia de las relaciones ideológicas catalano-castellanas*; traducción española, Barcelona, Península (1986).
- HINTERÄUSER, Hans**, “El concepto de fin de siglo como época”, VV. AA., *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano...*, ed. Guillermo CARNERO, Córdoba, Diputación Provincial (1987), págs. 9-17.
- JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ, Antonio**, *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, Madrid, Editorial Complutense (1996), 4 vols.
- JOVER ZAMORA, José M.^a**, “Era isabelina y Sexenio democrático. La continuidad del proceso 1834-1874”, en Prólogo a *Historia de España*, Madrid, Espasa Calpe (1981), págs. XI-CLXII.

- JUARISTI, Jon**, *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, Madrid, Taurus (1987).
- JURETSCHKE, Hans**, “La recepción de la cultura y la ciencia alemana en España”, VV. AA., *Estudios románticos*, Valladolid (1975), págs. 63-120.
- “Du rôle médiateur de la France dans la propagation des doctrines littéraires, des méthodes historiques et de l’image de l’Allemagne en Espagne au cours du XIX^e siècle”, VV. AA., *Romantisme. Réalisme. Naturalisme en Espagne et en Amérique Latine*, Lille, Université (1978), págs. 9-34.
- LASAGABASTER, Jesús M.^o**, “Novela regionalista española y costumbrismo vasco”, VV. AA., *El Realismo y el Naturalismo en España...*, ed. Yvan LISSORGUES, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 158-168.
- LÁZARO CARRETER, Fernando**, “El Realismo como concepto crítico-literario”, *CuH* 238-240 (1970), págs. 128-151. Reed. en *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus (1979), págs. 121-142.
- LITVAK, Lily**, *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español. 1880-1903*, Barcelona (1981).
- LÓPEZ, Mariano**, “Los escritores de la Restauración y las polémicas literarias del siglo XIX en España”, *BHi* 81 (1979), págs. 51-74.
- LÓPEZ-MORILLAS, Juan**, *El krausismo español*, México, FCE (1956).
- *Hacia el 98: Literatura, Sociedad, Ideología*, Barcelona, Ariel (1972).
- MAINER, José-Carlos**, “La invención de la literatura española”, VV. AA., *Literaturas regionales en España*, eds. José M.^a ENGUITA y José-Carlos MAINER, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1994), págs. 23-45.
- MANSBERGER, Roberto**, “La joven Europa y la España joven: Romanticismo y fin de siglo”, VV. AA., *Naturalism in the European Novel*, ed. Brian NELSON, Nueva York, Berg (1992), págs. 254-264.
- MARFANY, Joan-Lluís**, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial (1975).
- MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel**, *La burguesía conservadora (1874-1931)*, Madrid, Alfaguara (1974); reedición: *Restauración y crisis de la monarquía (1874-1931)*, Madrid, Alianza (1991).
- MILLER, Stephen**, *Del Realismo/Naturalismo al Modernismo: Galdós, Zola, Revilla y Clarín (1870-1901)*, Las Palmas, Servicio Insular de Cultura (1993).
- MITTERAND, Henri**, «Les trois langages du naturalisme”, VV. AA., *El Realismo y el Naturalismo en España*, ed. Yvan Lissorgues, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 21-29.
- MORENO ALONSO, Manuel**, *Historiografía romántica española. Introducción al estudio de la Historia en el siglo XIX*, Sevilla, Universidad (1979).
- PEIRÓ MARTÍN, Ignacio**, y **PASAMAR ALZURIA, Gonzalo**, *La Escuela Superior de Diplomática (Los archiveros en la historiografía española contemporánea)*, Madrid, ANABAD (1996).
- REYERO, Carlos**, *La pintura de Historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid (1989).
- RISCO, Antonio**, *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*, Madrid, Taurus (1987).

- ROGGIANO, Alfredo A.**, “Modernismo; origen de la palabra y evolución de un concepto”, en Ivan SCHULMAN, *Nuevos asedios al Modernismo*, Madrid, Taurus (1987), págs. 39-50.
- ROMERO TOBAR, Leonardo**, “En los orígenes de la bohemia: Bécquer, Pedro Sánchez y la revolución de 1854”, en Pedro M. PIÑERO y Rogelio REYES (eds.), *Bohemia y Literatura. (De Bécquer al Modernismo)*, Sevilla, Universidad (1993), págs. 27-49.
- *Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid, Cátedra (1994).
- “La Historia de la Literatura en el siglo XIX (Materiales para su estudio)”, *Gn* 5 (1996), págs. 151-183.
- “Realismo y otros ismos en las Exposiciones de Bellas Artes”, VV. AA., *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX*, ed. Yvan LISSORGUES y Gonzalo SOBEJANO, Toulouse Presses Universitaires du Mirail (1998b).
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro**, *Historia de la crítica literaria en España*, Madrid, Taurus (1985).
- SANCHÍS GUARNER, Manuel**, *La Renaixença al País Valencià*, Valencia, Tres i Quatre (1982).
- SANTIÁÑEZ-TÍO, Nil**, “El héroe decadente en la novela española moderna”, *BBMP* 71 (1995), págs. 179-216.
- SILVER, Philip W.**, *Ruina y restitución: Reinterpretación del Romanticismo español*, Madrid, Cátedra (1996).
- SIMÓN PALMER, M.^a Carmen**, *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia (1991).
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo**, “Los escritores catalanes ante la literatura española de la crisis finisecular”, VV. AA., *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX*, ed. Yvan LISSORGUES y Gonzalo SOBEJANO, Toulouse Presses Universitaires du Mirail (1998b), págs. 57-89.
- TORRENTS, Ricard**, *Verdaguer, estudis i aproximacions*, prólogo de Joaquim MOLAS, Vic, Eumo (1995).
- VALENTÍ I FIOL, Eduard**, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, Ariel (1973).
- VARELA IGLESIAS, José Luis**, *Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX*, Madrid, Gredos (1958).
- VV. AA.**, *La crisis de fin de siglo: Ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*, Barcelona, Ariel (1974).
- *The Munster in the Mirror. Studies in Nineteenth Century Realism*, ed. D. A. WILLIAMS, Oxford (1978).
- *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, ed. Guillermo CARNERO, Córdoba, Diputación Provincial (1987).
- *El Realismo y el Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, ed. Yvan LISSORGUES, Barcelona, Anthropos (1988).
- *Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español. Siglo XIX*, Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas y Arco/Libros (1989-1991), 4 vols.
- *Naturalism in the European Novel: New critical Perspectives*, ed. Brian NELSON, Nueva York, Berg (1992).

- VV. AA.,** *Literaturas regionales en España*, ed. José María ENGUITA y José-Carlos MAINER, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1994).
- *El camino hacia el 98*, ed. Leonardo ROMERO TOBAR, Madrid, Visor Libros (1998a).
- *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX (Idealismo, Positivismo, Espiritualismo)*, ed. Yvan LISSORGUES y Gonzalo SOBEJANO, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (1998b).

Capítulo 1



Del Realismo al fin de siglo. Sociedad y arte literario

Yvan Lissorgues, Marta Palenque, Francisca Soria

- 1.1. El Realismo. Arte y literatura, propuestas técnicas y estímulos ideológicos.
Yvan Lissorgues.
- 1.2. El debate sobre la estética realista.
Yvan Lissorgues.
- 1.3. El modelo teórico del Naturalismo. Ciencia positiva y literatura. Propuestas estéticas y temáticas. El debate sobre el Naturalismo y el Simbolismo.
Yvan Lissorgues.
- 1.4. Filosofía idealista y krausismo. Positivismo y debate sobre la ciencia.
Yvan Lissorgues.
- 1.5. La crisis de fin de siglo. El regeneracionismo.
Yvan Lissorgues.
- 1.6. Prensa y creación literaria durante la Restauración (1874-1902).
Marta Palenque.
- 1.7. El asociacionismo cultural durante la segunda mitad del siglo XIX.
Francisca Soria.

El Realismo. Arte y literatura, propuestas técnicas y estímulos ideológicos

Cuando surge en Europa, a mediados del siglo XIX, el discurso sobre el Realismo, ya hace tiempo que los escritores y los artistas han puesto los ojos en la realidad circundante, pues el realismo estaba ya en germen en el Romanticismo. Los teóricos de este movimiento, en su deseo de ruptura con las normas clásicas, recomendaban la introducción de lo concreto en el arte; la poesía lírica debía aludir a objetos familiares y llamar las cosas por su nombre; el teatro debía representar la vida real y no dar de ella una idea esquematizada tras el disfraz clásico; la historia y la novela no podían dejar de evocar las condiciones materiales de la vida de épocas remotas o del tiempo presente. En el prefacio a *Cromwell* (1827), Víctor Hugo, en su reflexión sobre la coexistencia de lo sublime y lo grotesco, toma como punto de partida la doble postulación cuerpo y alma, nobleza y pueblo, bien y mal... En sus múltiples formas, el Romanticismo —y no sólo el Romanticismo revolucionario y utópico de Víctor Hugo (1802-1885), George Sand (1804-1876), Espronceda (1808-1842), etc.— integra una visión del entorno, no sistemática pero muy patente. Y sobre todo, basta citar a Stendhal (1783-1842), a Honoré de Balzac (1794-1850), a Charles Dickens (1812-1878) y, ¿por qué no?, a Eugenio Sue (1804-1857), a Fernán Caballero (1797-1872), sin olvidar a los escritores y pintores costumbristas españoles, para poder hablar legítimamente de un «prerrealismo», todavía por estudiar en su conjunto. Es interesante observar que el autor que ejerció mayor influencia, por sus obras y por sus ideas estéticas, en los novelistas españoles del *gran realismo* fue Balzac, que cronológicamente pertenece al período romántico. La admiración no regateada de Leopoldo Alas *Clarín*, (1852-1901) y Benito Pérez Galdós (1843-1920) por Gustave Flaubert y Émile Zola no se acompaña de una aceptación decisiva ni del «arte por el arte» de aquél ni de los absolutos presupuestos científicos de éste. En cambio, el modelo proclamado es Honoré de Balzac. «Yo aconsejo —escribe *Clarín*— a todo el que se interese seriamente en cuestiones de crítica literaria, no hablar jamás de oídas ni proceder por abstracciones; por esto recuso en esta cuestión a todo juez que no *se sepa su Balzac*. ¿Qué autor, ni aun Flaubert, ni aun Zola, deja la impresión de realidad que dejan muchas novelas del autor inmortal de *Eugenia Grandet*?» (Beser, 1972, pág. 59).

La cuestión del Realismo no radica sólo en la presencia de algún reflejo de lo real en la obra de arte, sino que depende del grado de atención y del papel que se le otorga a la realidad. Surge pues la orientación realista, como fenómeno de época, con la conciencia colectiva de que la realidad *por sí sola* (es decir, no sometida a un proceso de idealización) merece ser objeto de arte. Con el discurso sobre el Realismo entramos verdaderamente en una tendencia, una orientación, que abarca tanto la literatura como las bellas artes, dentro de la cual surge la doctrina naturalista, como un intento para relacionar la literatura con la ciencia.

La tendencia realista empieza a definirse en Francia por los años de 1850 y luego aparece en las décadas siguientes en Inglaterra, en España, en Portugal, en Italia y un poco más tarde en Alemania. Es cierto que en la extensión del Realismo a los varios países europeos influyen el pensamiento y las corrientes francesas, pero también es indudable que en todas las naciones europeas hay una evolución hacia una cierta homologación, con grandes diferencias, según las particulares situaciones históricas, de la sociedad burguesa.

En la segunda mitad del siglo XIX, Europa es un mundo en pleno desarrollo y hasta en plena mutación si pensamos en hechos de tanta importancia como la unidad italiana y la unidad alemana. Con la industrialización y la urbanización cada vez más acentuadas —en Francia y en Inglaterra sobre todo—, las llamadas «clases bajas» se convierten poco a poco en proletariado, cuya fuerza y cuyo peso impiden ya que se dé de él una representación compasiva o burlesca. Los grandes descubrimientos se dan en un contexto internacional (alumbrado eléctrico, invención de las prensas rotativas, etc.) y se produce una internacionalización acelerada de los conocimientos. «Toda la vida literaria de la segunda mitad del siglo XIX se desarrolla sobre un fondo de historia económica, social, mental y política en el que muchos acontecimientos tienen una dimensión internacional» (Chevrel, 1982, pág. 33). El desarrollo de las comunicaciones, y particularmente de una densa red ferroviaria, facilita los contactos y la circulación de libros y sobre todo de periódicos. Cambian de manera acelerada las condiciones de vida y las relaciones culturales, y desde luego cambian también las mentalidades. La burguesía, ya en el poder en Francia y en tímida ascensión en España, obtiene beneficios de la situación y se hace conservadora: de la filosofía positivista de Auguste Comte y del darwinismo saca justificaciones de su dominación y de su orden. El sistema de valores impuesto por la nueva clase dominante no es el liberalismo político que predicaban los románticos como George Sand o Mariano José de Larra y al que quedan aferrados numerosos intelectuales y escritores —Víctor Hugo, Pérez Galdós, Leopoldo Alas, etc.—, sino el liberalismo manchesteriano de una economía en plena expansión y con aspiraciones imperialistas y colonialistas. Las revoluciones europeas fracasadas de 1848 (y la de 1868 en España) marcan la ruptura entre la burguesía de negocios que tiene o aspira al poder y los intelectuales.

Como sintetiza acertadamente Juan Oleza, «el modelo cultural realista se impone en mínima conexión con la fatiga a que ha conducido el largo proceso revolucionario y con el proceso de desencanto de sus resultados: el peso de traumas, insatisfacciones y temores depositados por dos revoluciones en cuarenta años de lucha de clase, el beneficio de todo lo cual ha sido monopolizado por una clase social, la alta burguesía —que una vez en el poder no sólo se aleja de toda veleidad revolucionaria, sino que se apresta a reprimir brutalmente—, es ya muy patente en los románticos que lucharon a lo largo de este proceso, pero se acentúa mucho más en los autores realistas. De la Europa que se vislumbra espranzadamente en las barricadas a la Europa de los banqueros a que conduce la revolución, la distancia se mide en *ilusiones perdidas* (Oleza, 1984, pág. 6). Es de subrayar que los románticos y realistas comparten este desprecio por lo burgués, pero mientras que aquéllos se refugian en lo ideal, en el recuerdo, éstos se encaran con la realidad. Por más que el escritor y el artista realista desconfíen

de la burguesía (de su propia clase), aunque pierdan sus ilusiones, no renuncian; tienen conciencia de su superioridad intelectual y moral, se aferran a certidumbres, a unas «ideas legitimadoras» (Lyotard, 1979, págs. 54-62), y abandonando los sueños, se enfrentan con las realidades del entorno, que quieren comprender y pintar, porque saben que tienen el poder de representarlas. Tal parece ser la justificación ideológica y ética del Realismo.

Por sorprendente que parezca, los novelistas españoles «tradicionalistas», como Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) o José María de Pereda (1833-1905), se encuentran en una situación parecida; para ellos, el desengaño procede de la vida moderna, del «progreso», y toman, ellos también, como objeto de estudio la sociedad contemporánea para denunciar los vicios del «falso progreso» y buscar a la España eterna debajo de las apariencias de la modernidad, y sobre todo en el campo, donde permanece incólume la armonía del mundo preburgués.

Los dos primeros teóricos del Realismo son dos autores franceses, hoy más bien olvidados, Edmond Duranty (1833-1880), fundador, en 1853, de la efímera revista emblemática *Le Réalisme*, y Jules Husson, llamado Champfleury (1821-1899), autor de un tratado teórico, de título también emblemático, *Le Réalisme* (1857). Para Duranty, el Realismo, tal como lo define en una dinámica proclama del primer número de su revista, se justifica por motivos éticos: «El Realismo tiende a la reproducción exacta, completa, sincera del medio social, de la época en la que se vive, porque esa orientación se justifica por la razón, las exigencias de la inteligencia y el interés del público y por carecer de mentira». Es interesante notar que por los mismos años, el pintor Gustave Courbet (1819-1877) afirma una intención parecida, con marcado carácter ofensivo, en el catálogo para la exposición de 1855: «Saber para poder, tal es mi pensamiento. Expresar los caracteres, las ideas, el aspecto de mi época, según mi apreciación, en una palabra, hacer arte vivo, tal es el fin que persigo» (*cit.* en Lemaitre, 1982, pág. 361). Es un ejemplo ya de convergencia ideológica y teórica entre literatura y bellas artes que, como veremos, va muy lejos.

Duranty y Champfleury ponen en aplicación sus teorías en novelas, totalmente olvidadas hoy (citemos: *La malheur d'Henriette Gérard*, 1860, de Duranty, y *L'usurier Blaizot*, 1853, de Champfleury), pero de innegable interés histórico. Los dos utilizan una documentación precisa, componen verdaderos cuadros según una técnica pictórica, utilizan la intriga para introducir descripciones de medios y tipos despreciados hasta entonces por la literatura y el arte: campesinos, artesanos, obreros (Lemaitre, 1982, pág. 361; Van Tieghem, 1946, págs. 219-222). La pretensión, proclamada por Duranty y Champfleury, de objetividad absoluta (la fotografía de las cosas es el ideal a que debe aspirar el novelista) revela una reflexión superficial tanto sobre la realidad como sobre el quehacer literario. La estética realista definida por los dos teóricos resulta sumamente estrecha en su dogmatismo. Pero lo esencial de la ética y de la ideología realistas está ya plasmado en las obras de estos dos autores. Los novelistas ulteriores, Gustave Flaubert (1821-1880), los hermanos Goncourt, Edmond (1822-1896) y Jules (1830-1870), Alphonse Daudet (1840-1897), Émile Zola (1840-1902), tal vez Pérez Galdós, etc., trabajan a partir de una documentación escrupulosamente reunida. Bien conocidos son actualmente los *Carnets d'enquê-*

tes de Zola (Zola, 1987), y se sabe que los Goncourt le tributaban al documento un verdadero culto («La novela actual se hace con documentos orales o con apuntes de documentos orales, como la historia se hace con documentos escritos», Goncourt, 1885-1896, I, pág. 1112).

Partiendo siempre de las obras y de las posiciones teóricas de Duranty o Champfleury, conviene evocar un aspecto de gran alcance no sólo para el estudio del Realismo decimonónico, sino para la historia del Realismo en la literatura de todos los tiempos. Se trata de lo que Auerbach llama «teoría antigua de los niveles estilísticos de la representación literaria», teoría que es la base de todas las tendencias clásicas o neoclásicas y que, en la representación de lo real, atribuye el papel cómico o burlesco (por ejemplo, el gracioso o los campesinos en la comedia española del Siglo de Oro) a las clases bajas, mientras que el aspecto noble (la tragedia) corresponde a las clases aristocráticas. El Romanticismo, al preconizar la mezcla de lo sublime con lo grotesco, se había emancipado ya de la jerarquía de los niveles, pero era más por el imperativo estético de la búsqueda del contraste que por la voluntad ética de reflejar la realidad. Stendhal y Balzac rompen con la teoría clásica cuando toman «a individuos cualesquiera de la vida diaria [...] para hacer de ellos objetos de representación seria, problemática y hasta trágica» (Auerbach, 1968).

El auténtico Realismo es el que no excluye nada de la representación artística; para él no hay cosa o tema más digno que otro. En el capítulo particularmente interesante que dedica a la novela de los Goncourt *Germinie Lacerteux* (1864), Auerbach muestra, a partir de análisis textuales, que los Goncourt no van más allá de una estética de lo feo, mientras que sólo Zola es capaz en *Germinal* (1885) de hacer una pintura al nivel mismo del objeto y de captar en una escritura casi *mimética* la profunda realidad de la vida de los mineros (Auerbach, 1968). Cuando, en 1881, se publica *La desheredada* de Pérez Galdós, Leopoldo Alas dedica un vibrante homenaje a esta novela en la que Galdós «ha procedido como los autores realistas». El joven crítico insiste particularmente en la novedad que constituye la representación exacta del pueblo, del bajo pueblo, en una obra artística: «El pueblo que se pinta en *La desheredada* no es aquel pueblo inverosímil, de guardarropía, de las novelas cursis [...], tampoco es el pueblo idealizado de las novelas idealistas de Eugenio Sue [...] Galdós, observador atento y exactísimo en la expresión de lo que observa, nos lleva, en *La desheredada*, a las miserables guaridas de ese pueblo que tanto tiempo se creyó indigno de figurar en obra artística alguna» (Clarín, 1881, págs. 135-136).

En cuanto al proceso realista, se inicia verdaderamente en España en 1870 con la publicación de *La Fontana de Oro* de Pérez Galdós (Beyrie, 1988, págs. 33-40), y el primer discurso crítico sobre la nueva orientación del arte es el fundamental artículo de este autor titulado *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870). En él, el novelista aboga por «una novela nacional de pura observación» que tome por objeto «la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas», pues «ella es hoy la base del orden social: ella asume por su iniciativa y su inteligencia la soberanía de las naciones» (Bonet, 1990, págs. 105-120). Es de notar que en un principio, por los años sesenta, le cuesta trabajo a Francisco Giner de los Ríos hacer entrar el Realismo y la novela como representación de la realidad en su concepción idealista del arte y expresa sus reticencias

en un importante artículo de 1862: «El arte exige que el objeto tenga ya en sí condiciones sin las cuales jamás promoverá en nosotros la pura simpatía que debe procurar»; lo cual significa que hay temas que no son dignos de representación artística. Y el eminente crítico krausista concluye terminantemente: «El sentimentalismo, el realismo y el individualismo han sido, pues, los tres principales extravíos de la literatura moderna» (Giner de los Ríos, 1973, pág. 140).

En España median pocos años entre la aceptación tardía del Realismo y el apasionado debate sobre el Naturalismo, debate que se inicia cuando se conocen las primeras obras de Émile Zola (*Thérèse Raquin*, 1867; *L'Assommoir*, 1877, etc.) y sobre todo cuando llegan, a partir de 1880, las ideas teóricas del autor de *La novela experimental*. En 1879, Manuel de la Revilla (1846-1881), en un mismo artículo, defiende con entusiasmo «un Realismo combinado con lo que hay de verdadero en el idealismo» y condena el Naturalismo que «se complace en lo vulgar, lo ruin y lo pequeño» y no es más que «la demagogia del Realismo» (Revilla, 1973, pág. 179). Durante el período que separa *La Fontana de Oro* (1870) de la publicación en 1881 de *La desheredada* (primera novela española influida, directa o indirectamente, por el Naturalismo), período de agitación política y social (Sexenio Revolucionario, primeros años de la Restauración), la producción novelesca y la crítica literaria son un reflejo de la lucha ideológica, hasta tal punto que, para varios estudiosos, es cuestionable el realismo de las novelas de tesis que son *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1877), etc., de Pérez Galdós, por un lado, y, por el otro, *El escándalo* (1875) de Alarcón o *El buey suelto* (1877), *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1877) de Pereda. El mismo Clarín, que había escrito en 1876 que «aquí todo libro debe ser hoy de combate», rectifica en 1890 su juicio sobre las primeras novelas contemporáneas de Pérez Galdós, diciendo que «pertenecen francamente al idealismo tendencioso» (Lissorgues, 1989, II, págs. 137-148). Para López-Morillas, «el despotismo de las ideas es [...] lo que da carácter polémico a la novela del período 1870-1880 [...] Por eso, no parece muy adecuado el calificativo de *realista* que de ordinario se aplica a esa manera de entender la ficción novelesca. Si bien se mira, es todo lo contrario, por su intención al menos: es una novela *idealista*, alimentada por ese deseo de que las cosas sean distintas de lo que son» (López-Morillas, 1956, págs. 137-138). Comentando estas palabras de López-Morillas, Sergio Beser añade que «la novela de aquellos años es *idealista* por su intención y *realista* por sus medios» (Beser, 1972, pág. 88). A partir de 1880, el cambio de mentalidad a que lleva la desconfianza en la idea de revolución y la adaptación a la nueva situación sociopolítica de la Restauración y, sobre todo, la reflexión ideológica y estética suscitada por el Naturalismo desemboca en una concepción más serena y más profunda del Realismo (*La Regenta* se publica en 1884-1885 y *Fortunata y Jacinta* en 1886-1887).

De una manera u otra, una situación sociocultural determinada condiciona el pensamiento y la sensibilidad de una época. No puede sorprender que en cada época haya cierta correlación de tendencias dominantes entre la literatura y las bellas artes. La historia comparada de la literatura y de la pintura en el siglo XIX revela una evolución paralela y analogías de orientaciones que se suelen expresar con los mismos conceptos generales de *Romanticismo*, *Realismo* e incluso *Naturalismo*. Tal vez en pintura sea más fuerte el peso de las escuelas, de los

mandarinatos (como el de la «dinastía» de los Madrazo; Gaya Nuño, 1966) y de la Academia de Bellas Artes (situación algo parecida en Francia; Bourdieu, 1992, págs. 189-197), lo que puede explicar la pervivencia a destiempo de algunas tendencias, como, por ejemplo, el historicismo contra el cual se alza Pérez Galdós en 1884 (Gaya Nuño, 1975, pág. 146). Pero, en general, hay coincidencia; y al respecto, merece citarse el juicio sintético sobre el período romántico de Juan Antonio Gaya Nuño: «En estos treinta y cuatro años [de 1834 a 1868] de pintura romántica [...] donde aquella efusividad cálida y alta de voz, alternando el optimismo con el duelo afectado, la proeza con la fechoría vulgar, barajando héroes o semihéroes con bandidos, logra los mismos pronunciados acentos, graves y agudos, que la historia o la literatura del mismo largo momento» (Gaya Nuño, 1966, pág. 88).

Con el Realismo no sólo hay analogía de orientación sino interferencia o, por mejor decir, la pintura ejerce una influencia directa en la literatura, el arte de escribir se beneficia del arte de pintar. Es un aspecto insólito en la historia de la literatura, todavía no sistemáticamente explorado. Esta convergencia se debe a que, por primera vez, el pintor y el novelista dirigen sus miradas hacia el mismo objeto: la realidad, es decir, la naturaleza, el hombre, la sociedad. Para los dos se trata de «ver, y de ver justo», como decía Guy de Maupassant (1850-1893), y de representar toda la realidad, sin establecer jerarquías entre lo alto y lo bajo, entre lo bello y lo feo. Esta posición ideológica y estética común hace que se estrechen, cuando es posible, lazos de amistad entre pintores y escritores, entre Maupassant y Claude Monet (1840-1926), entre Zola y Gustave Courbet (1819-1877), Édouard Manet (1832-1883), Paul Cézanne (1839-1906). En París, entre 1850 y 1860, se reunían los realistas, escritores y pintores, en torno a Courbet en La Brasserie, donde el pintor tenía su taller.

Los pintores representan escenas o personajes sacados de las novelas (por ejemplo el famoso cuadro *Nana* de Manet) y los escritores sienten la necesidad de hablar de pintura y muchos se hacen, de manera más o menos ocasional, críticos de arte. Es el caso de Duranty, Champfleury, Maupassant, Huysmans, los Goncourt y sobre todo Zola, cuya obra como crítico de arte, recientemente publicada, constituye un volumen de 520 páginas (Zola, 1991). Una novela entera de la serie de *Los Rougon-Macquart*, *L'Œuvre* (1886), está dedicada a la vida y a la obra del grupo de los impresionistas, y el personaje de Claude Lantier deja transparentar a su modelo, Cézanne, aunque algunos rasgos del personaje puedan hacer pensar en Manet o en Courbet (Zola, 1974). Precisamente a propósito de Courbet, Zola escribió la famosa frase: «Una obra de arte es un trozo de creación visto a través de un temperamento» (Zola, 1991, pág. 44).

En España, los contactos entre literatura y arte son más ocasionales. Al parecer, no se produce una simbiosis tan estrecha como en Francia. Sin embargo, Pedro Antonio de Alarcón se ocupa de las exposiciones de 1856, 1858, 1866; Federico Balart (1836-1873) publica varias crónicas en las que alaba a Eduardo Rosales (1836-1888) y a Mariano Fortuny (1838-1874); Francisco María Tubino (1833-1888) contrapone las tendencias idealistas y realistas para mostrar la superioridad del Realismo en *El arte y los artistas contemporáneos en la Península* (1871); el mismo Pérez Galdós da excepcionalmente su parecer, en 1884, sobre la pintura del momento, expresa su recelo ante la supervivencia de la escuela his-

tórica y exhorta a los jóvenes pintores: «Pintad la época presente, pintad vuestra época; lo que veis» (Gaya Nuño, 1975, pág. 196).

Estas coincidencias y convergencias entre pintores y escritores y entre literatura y arte son de interés —según Pierre Bourdieu (1992), la que se produce en los años sesenta y setenta supone de hecho una nueva coalición contra los poderes exteriores: Academia, etc.—, pero mucho más importante es la influencia que las técnicas pictóricas ejercen en la escritura y en la composición de las novelas. La preocupación por el documento y la necesidad (y la voluntad) de dar a la representación del medio, del espacio y de las cosas la importancia que tienen en la realidad hacen que la composición de la obra novelesca sea menos dramática aún que en Balzac o en Dickens y más plástica. Muchas novelas (de Flaubert, de Zola o de Clarín, etc.) se presentan como una sucesión de cuadros; al respecto, *Madame Bovary* y *La Regenta* son ejemplares, con, en aquélla, los comicios, el baile, Rouen, etc., y en ésta, la catedral, la sacristía, el casino, la casa de Vega-llana, el baile, etc. Varios estudiosos de los Goncourt, de Maupassant, de Zola, de Alphonse Daudet, de Clarín, han subrayado algunos aspectos en la técnica de la descripción, en la composición de cuadros, en la dosificación de la luz y de la sombra, que podían, en los textos, proceder del arte realista de pintar. Sin embargo no se ha emprendido todavía un análisis completo de las novelas realistas y naturalistas según esta perspectiva; por eso son muy oportunos los trabajos que se orientan en tal dirección (Latorre, 1992, 1996, 1997).

Algunas páginas de Daudet, Maupassant, Clarín, Pereda o Zola parecen transposiciones de los medios de expresión pictórica al campo de la escritura, pero sólo el análisis textual puede dar la exacta medida de lo que los Goncourt llaman la *escritura artista*. Los pintores y los novelistas son paisajistas, se empeñan en captar, cada cual según la técnica propia, las vibraciones de la naturaleza, el juego de los colores, en expresar superficies y volúmenes. Las descripciones se componen como cuadros, con sus varios planos, sus zonas de luz y sus lontananzas más o menos difuminadas (Mitterand, 1986b, págs. 271-280). Varias descripciones de Daudet o de los Goncourt se caracterizan por largas frases nominales, en las que ningún verbo marca una acción, pero que captan y fijan impresiones, como toques sugestivos, con adjetivos y sustantivos. A veces es perceptible el deseo de disolver, como en un cuadro impresionista, las líneas y lo recortado del esbozo en adjetivales vibraciones fugitivas. También se trasluce la voluntad de fijar con palabras una visión, un instante privilegiado, de la misma manera (si fuera posible) que Monet, cuando, delante de Maupassant fascinado, «cogió a manos llenas un chaparrón que se derramaba en el mar y lo echó en el lienzo» (Forestier, 1974, pág. XXXI). La *visión* del novelista es indudablemente influida, a veces mediatizada, consciente o inconscientemente, por la representación de los pintores realistas e impresionistas. En su artículo *Sobre la descripción*, Zola, que nunca, afortunadamente, consigue ahogar del todo bajo sus doctrinas al gran poeta que lleva dentro, confiesa que las largas descripciones de París en *Une page d'amour* proceden de una imagen vivida, de un cuadro interiorizado desde los tiempos de la juventud miserable cuando «este gran París inmóvil e indiferente [...] se destacaba siempre en el cuadro de mi ventana». Un cuadro vivo que se pinta luego con palabras y con el calor afectivo del recuerdo. En el mismo artículo, en el que el doctrinario del Naturalismo condena la complacencia del no-

velista en la descripción (y es difícil saber hasta qué punto es consciente de la contradicción en que incurre), Zola deja transparentar su entusiasmo al evocar la *escritura artista* de los Goncourt. «Todo el genio de los Goncourt reside en esta traducción tan vibrante de la naturaleza, en este estremecimiento, estos cuchicheos balbucientes, estos mil soplos hechos sensibles» (Bonet, 1988, págs. 199-204). Sin darse cuenta, el crítico Zola demuestra lo que debe el arte de los Goncourt a los impresionistas.

La descripción en la novela realista tiende a sugerir una representación plástica parecida a la que puede ofrecer un cuadro. No puede sorprender, pues, que el lenguaje de la crítica literaria sea el que emplea el crítico de arte. Para evocar la «admirable fuerza descriptiva» de Dickens, Pérez Galdós, ya en 1868, utiliza un vocabulario que procede de la pintura porque es el único que puede dar cuenta de un arte de la descripción que es ante todo pictórico. Dickens —escribe Galdós— «os describe una tempestad, por ejemplo, y os la presenta, no en un relato minucioso de los varios fenómenos que la determinan, sino en un cuadro que aparece formado y compuesto de una sola pincelada: os presenta un momento de la tempestad, el sublime momento pictórico del relámpago, en que con la vista abarcáis un espacio sin límite, y veis innumerables objetos, sin poder examinar ninguno. Os describe un paisaje, y en su descripción lo veis como en la naturaleza, vago, grandioso en su conjunto [...] Dickens es como un gran colorista que produce sus efectos con masas indeterminadas de color, de sombra, de luz [...]» (Bonet, 1990, págs. 220-221).

Entre los novelistas realistas es un procedimiento bastante usual remitir a un cuadro de Courbet, de Manet, de Watteau, de Rafael, etc., para «iluminar» una descripción o simplemente para excusarla. El caso más significativo tal vez sea el del personaje de mayor relieve y de mayor corporeidad de toda la literatura española decimonónica, Ana Ozores, que no da lugar a ningún retraso en toda *La Regenta*, pero que el narrador compara a menudo con *La virgen de la silla* de Rafael.

Esta simbiosis entre literatura y bellas artes, o más precisamente en esta influencia de la pintura en el lenguaje literario realista, es un apasionante tema de estudio... por hacer.

1.2

El debate sobre la estética realista

A pesar de su aparente transparencia, el concepto de Realismo es uno de los más complejos y difusos entre los que debe manejar la crítica literaria. Una historia de la literatura no puede ser un tratado de filosofía del arte y, sin embargo, la única realidad literaria, la de las obras, plantea, por lo que respecta al Realismo, insoslayables problemas técnicos, filosóficos e incluso metafísicos. Por otra parte, sin que se pueda negar que el conjunto de la producción literaria o artística de un período determinado esté condicionada por la orientación general

del pensamiento, tributario a su vez de toda una situación histórico-social, es imprescindible subrayar que cada obra tiene su originalidad propia y que lo que separa a los autores es infinitamente más que lo que los reúne. Se justifican las etiquetas, como expresión de un cierto sentido del sentido, pero no se les puede conceder más valor que el de alumbrar la perspectiva (en primer lugar para que se puedan escribir historias de la literatura). A Flaubert, que se irritaba contra las etiquetas, contra los *-ismos*, le contestó Zola: «Sin embargo son necesarias las palabras que dan cuenta de los hechos; hasta ocurre que las descubre y las impone el mismo público para poder situarse en medio del trabajo de su tiempo» (*cit.* en Pagès, 1989, pág. 38). Eterno problema del conocimiento, eterno problema de la necesidad de abstracciones.

En su acepción moderna, la del siglo XIX, el Realismo es la concepción del arte y de la literatura que se da como objetivo la representación (no la reproducción como pudo decirse sin pensar bien en el sentido de la palabra) de la realidad, es decir, del hombre y de la sociedad contemporáneos. El novelista y el pintor realista rechazan la imaginación como agente activo de la construcción literaria o pictórica, pero pintan los ensueños y las fantasías de sus personajes, porque la imaginación y los sueños son una realidad. Los personajes pueden ser románticos (Isidora Rufete en *La desheredada*, Ana Ozores en *La Regenta*, Emma Bovary, etc.), pero la representación de su romanticismo quiere ser meramente realista, aunque a menudo sea mucho más y, a veces, hasta cierto punto lírica, en la medida en que expresa aspiraciones y deseos, reprimidos o no, del autor: es el caso, bien conocido, de Flaubert y también de Clarín...

El artista realista quiere atenerse a la realidad —lo cual es para él un imperativo ético— porque «la realidad —proclama Clarín— es lo infinito, y las combinaciones de cualidades a que lo infinito puede dar existencia ofrecen superiores bellezas a cuanto quepa que sueñe la fantasía e inspire el deseo» (Clarín, 1887b, pág. 91). Pero ¿qué es la realidad? La historia de la filosofía muestra que no hay respuesta definitiva a tal pregunta. Sin embargo podemos aceptar que para el escritor y el artista realistas la realidad es lo que ven los ojos y la conciencia del que mira y observa. La representación es primero una *visión*: la voluntaria captación de lo de fuera a través de la (hasta cierto punto inconsciente) interpretación de una conciencia, en la que obra tanto la razón como todo el complejo afectivo. La razón organiza la *visión* en función de su propio ideario, de su propia ideología, y la «sensibilidad», en las grandes *visiones* (en la gran literatura), intenta llegar al «alma» de las cosas. Además, se percibe o se interpreta la realidad extraliteraria a través de una multitud de referencias personales, culturales, literarias, etc. Esta *conciencia*, personal, debe encontrar *su* lenguaje, *su* estilo (y ese encuentro feliz se llama «talento»...) para que se transmute la realidad no literaria en realidad literaria.

Conviene añadir que si la representación es una *visión*, es también una técnica. La estética realista, y más aún la naturalista, se empeña en adecuar la técnica —los medios estilísticos empleados— a la *visión*. Como ésta es ante todo un «ver», según dijo Maupassant, se comprende que la actitud del novelista frente a la realidad sea parecida a la del pintor.

Para terminar con este largo —y, sin embargo, esquemático— planteamiento de problemas, hay que abordar el aspecto ideológico, o, por mejor decir,

ético, implicado por la *visión* del pintor o del novelista. La voluntad o el deseo de representar la realidad toma apoyo en una «idea-fuerza legitimadora», que se convierte en certidumbre o, si se quiere, en fe. El artista realista, a pesar de los posibles pesimismos y desengaños, va movido por una fe: fe en la perfectibilidad de las condiciones de vida en Balzac, fe en el arte más que en el objeto de arte en Flaubert y, hasta cierto punto, en Maupassant y en los Goncourt, fe en la Historia y en el progreso en Pérez Galdós, en Alas, en Zola, en los pintores Courbet, Manet, Ramón Martí y Alsina, Joaquín Sorolla, fe en la tradición en los escritores y pintores costumbristas, en Pereda, en Alarcón, fe y confianza en la moral católica en Alarcón, Pereda, Emilia Pardo Bazán, etc. Convendría añadir que casi todos los novelistas realistas españoles tienen una conciencia más o menos aguda del misterio de la realidad; para Clarín, la realidad es, pero es misteriosa. Esta certidumbre (esta fe) orienta la *visión* hacia una cierta finalidad e informa la obra, como puede hacerlo una idea superior, pero personal, subjetiva, dando al arte realista, e incluso naturalista, una dimensión *ideal*, no necesariamente idealista, casi, casi romántica.

Ya se ve que —como dice Francisco Ayala— es difícil «marcar los contornos de un supuesto arte realista» (Ayala, 1974, pág. 70). Hasta tal punto que algunos estudiosos piensan que «no hay realismo, sólo hay realistas y muy diversos por el temperamento, el talento, las ideas» (Dumesnil, 1945, pág. 28).

La problemática realista, de cuya complejidad dan idea las anteriores consideraciones epistemológicas, no exhaustivas, enfocadas desde una perspectiva enriquecida por más de un siglo de reflexiones teóricas y críticas, dio lugar en el último tercio del siglo XIX a apasionados debates en los terrenos estéticos e ideológicos.

Conviene repetir aquí que por los años setenta aparece con pretensión hegemónica, dentro de la orientación realista, una doctrina que pretende aproximar la literatura a la ciencia. El Naturalismo teórico de Zola, expuesto en muchos artículos, desde 1866 hasta 1880, intenta definir para la literatura un método de aproximación a la realidad parecido al de las ciencias experimentales —observación, experimentación, impasibilidad ante los hechos...— y quiere hacer entrar en el campo literario los nuevos datos proporcionados por las ciencias: ciencias naturales, biología, fisiología, psicología, sociología, etc. Cuestión controvertida y no del todo zanjada todavía es la de la relación entre la orientación general realista y la doctrina naturalista. Para algunos críticos del siglo XIX, Manuel de la Revilla, Juan Valera, Ferdinand Brunetière, etc., el Naturalismo es una perversión del Realismo, «la demagogia del Realismo», según Manuel de la Revilla (Revilla, 1973, pág. 179), un indebido intento para acercar la literatura a la ciencia, pretensión que niega la especificidad de lo literario; y para todos sus impugnadores, la teoría naturalista es una torpe justificación de las «vulgaridades», «obscenidades» e «inmoralidades» que ostentan las novelas de Zola y de sus seguidores. Pero si dejamos a un lado las estridencias epidérmicas del momento más agudo de la polémica y si consideramos el conjunto del último tercio del siglo XIX, es indudable que la asimilación por los novelistas (aun por los que se declaran opuestos a la doctrina, como, por ejemplo, Pereda) de no pocos elementos tanto técnicos como temáticos propugnados por el Naturalismo contribuye a enriquecer notablemente el arte de escribir novelas, en el intento realista de «asi-

milación de la novela a la vida», como escribe Gonzalo Sobejano en un estudio de imprescindible consulta (Sobejano, 1988).

En todos los países europeos, el debate sobre el Naturalismo suscita una reflexión sobre la finalidad de la literatura y sobre el quehacer literario; sobre todo, el análisis crítico de las novelas de Zola, los Goncourt, Daudet, etc., que trae a colación las obras de los grandes autores realistas anteriores, Stendhal, Balzac, Dickens, provoca una discusión de gran alcance sobre la problemática de la novela y cuya influencia en el proceso mismo de creación es determinante. La penetración de las ideas y de la estética naturalistas produce una inflexión en todas las «literaturas nacionales» e informa, en un sentido u otro, la orientación realista cuando ya existe. Es el caso de Portugal, y basta citar a José María Eça de Queiroz (1845-1900); de Italia, donde el Realismo vivificado por el Naturalismo se denomina «verismo» (Petronio, 1984, págs. 59-66). Y es el caso también en España, donde, después de la publicación de *La desheredada* (1881) y después de la «polémica naturalista» (1880-1883), el Realismo se acerca a su verdadera dimensión ideológica y estética que seguirá profundizándose hasta el final del siglo.

En todas partes, el debate sobre Realismo (y Naturalismo) se centra en torno a un género, la novela, por ser el más adecuado a tal orientación literaria. Para Clarín, la novela es «la épica del siglo», es el género más «oportuno», el que permite mejor captar y reflejar la realidad y el que alcanza mayor difusión: «Es la novela el vehículo que las letras escogen en nuestro tiempo para llevar el pensamiento general a la cultura como el germen fecundo de la vida contemporánea» (Clarín, 1881, pág. 82). Sólo la novela posee la libertad expresiva que permite la representación artística de la complejidad de la vida. En el discurso crítico de la época, cuando se habla de Realismo se sobreentiende novela, y viceversa, así lo dicen los mismos títulos de las obras teóricas de Zola, *La novela experimental*, *Los novelistas naturalistas*, ...

En cuanto al teatro, no supo o no pudo ponerse a la altura de los tiempos. No fue el género altruista de la regeneración artística y moral que, según Francisco Giner, debía imponerse después del predominio, en la primera parte del siglo XIX, de la poesía lírica (Giner, 1973). En el artículo *El Naturalismo en el teatro*, Zola nota, por los años de 1880, que «el espíritu del siglo, con su retorno a la naturaleza, con su necesidad de investigación exacta, iba a abandonar la escena, en la que le molestaban demasiados convencionalismos, para afirmarse en la novela, en la que el cuadro no tenía límites» (*cit.* en Bonet, 1990, pág. 138). A pesar de su gran afición al teatro, Clarín, que durante toda su vida de crítico aboga por una renovación de la escena apelando a Ibsen, a los experimentos del *Teatro libre* de Antoine, etc., acaba por confesar, como Zola, que el teatro (el de José Echegaray, de Victorien Sardou, de Alejandro Dumas hijo, de Émile Augier, etc.) no consigue librarse de convencionalismos, de cierto Romanticismo superficial y de procedimientos efectistas y novelescos que perjudican lo que Zola llama «la moralidad de lo verdadero». Zola, en su afán de unanimismo naturalista, quiere que el teatro, a pesar de los obstáculos con los cuales tiene que enfrentarse el dramaturgo, pueda llegar a ser un género auténticamente realista y hasta naturalista. En cambio, para Clarín la superioridad de la novela, cuando se trata de representar la complejidad de la vida, es incuestionable. La convención tea-

tral impone traducir, de manera inadecuada, en «discurso bien *compuesto* lo más indeciso del alma, lo más *inefable* a veces», mientras que la novela, libre de cualquier traba, permite que el autor pueda «ir viendo en las *entrañas* de un personaje» mucho más de «lo que el mismo personaje puede ver dentro de sí y decirse a sí propio» (Beser, 1972, pág. 259).

Es, pues, de sumo interés mostrar cómo se plasma en España, poco a poco, una estética de la novela que si bien está siempre en estrecha relación con ideologías diversas, trasciende, en cierto modo dichas ideologías y permite que se pueda hablar de un *gran Realismo* del siglo XIX que agrupe autores de opciones históricas tan opuestas como pueden serlo, pongamos por caso, las de Pereda y Galdós, las de Alas y Alarcón, Emilia Pardo Bazán y Valera.

Para todos estos autores «la materia novelable» es la realidad humana y social inmediata. Así, el espacio y el tiempo novelescos son trasuntos del espacio —rural o urbano— y del tiempo real en que vive el novelista. Es decir, que la imaginación no interviene para elaborar mundos y ficciones extraordinarios. La ficción, pues toda novela es ficción, es ficción mimética regida por leyes que son imitación de las que imperan en la realidad. En cuanto a los personajes, deben tener tal grado de verosimilitud y de credibilidad como para suscitar la impresión de que son representaciones de seres vivos. Tales son los elementos estéticos de base que encontramos como denominador común en todas las novelas realistas. Es un aspecto de sobra conocido para que sea necesario insistir; tan sólo merece subrayarse que lo primordial es la ilusión de realidad que cualquier novela realista debe proporcionar. Para conseguir este resultado, la misión del artista —escribe Clarín en 1885 en su estudio crítico de *Lo prohibido*— «es este trabajo de reflejar la vida toda, sin abstracciones, no levantando un palmo de la realidad, sino pintando su imagen como la pinta la superficie de un lago tranquilo» (Beser, 1972, pág. 243). La comparación con «la superficie de un lago tranquilo» parece una petición de principio teórica y superficial, ya que prescinde de la realidad profunda del objeto pintado y presupone la objetividad y la impersonalidad de quien lo pinta. Afortunadamente los grandes novelistas saben —y Clarín más que nadie— que la realidad es compleja y que no hay realismo fuera de la *visión* del artista. Pero la cita, elegida entre muchas, dice bien que el artista debe guardarse de abstracciones, o sea, de generalizaciones indebidas o de ideas previas, es decir, que debe desconfiar de cualquier conato idealista.

Ahora bien, si consideramos el conjunto de la producción novelística del período, tanto en Francia como en España, y conjuntamente el discurso crítico que esta producción generó se evidencia la idea de que nunca se fija una fórmula definitiva de novela realista. A partir de los principios básicos evocados anteriormente, principios muy generales y por eso comúnmente aceptados, la novela es objeto de una problemática siempre abierta, y cuya evolución, esencialmente pragmática, es resultado de una constante interacción entre las obras y el discurso crítico. Además, tanto las obras como el discurso resultan influidos, condicionados por las ideologías, que sin cambiar sustancialmente después del período revolucionario (1848 en Francia, 1868-1874 en España) se ajustan a las situaciones políticosociales del entorno. Todo ello contribuye a que la novela sea el centro de la geometría variable de un conjunto de elementos que se ven constante-

mente en vías de perfeccionamiento. Y para el crítico, es sobremanera perturbador pensar que la novela realista más perfecta, *Madame Bovary*, sea obra de un autor que proclama y manifiesta su desprecio por la realidad y su odio al Realismo. Pero dejemos el vertiginoso caso de Flaubert que fascina (Bourdieu, 1992; Sartre, 1971; Vargas Llosa, 1975)¹ y seguirá fascinando a todo aquel que intente explicar, si no el misterio, por lo menos la «alquimia» de la «ciencia» literaria, e intentemos clarificar lo que se puede aclarar.

Antes de enfocar el problema desde el ángulo de la creación literaria, es decir, antes de asomarnos a la insoluble cuestión de la *visión* del novelista, es oportuno abordar dos aspectos determinantes, y hasta cierto punto relacionados, de la estética realista: el del lenguaje, y desde luego del estilo, y el de la impersonalidad.

«Uno de los problemas más importantes —escribe Sergio Beser— con que tuvo que enfrentarse la novela realista fue la creación de un lenguaje apto para la que era su intención primera: la transformación de la vida cotidiana en una realidad literaria autónoma» (Beser, 1972, pág. 47). A partir de la conciencia de que —según Clarín— las formas de expresión «son moldes estrechos para los pensamientos de que han de ser vehículos» (*Ibíd.*, pág. 65), todos los novelistas realistas se plantean el problema del lenguaje, pero lo hacen de manera pragmática reflexionando sobre los ejemplos de *estilos* ofrecidos por las novelas de otros. Así se explica que se vaya creando un lenguaje cada vez más adaptado al objeto y, desde luego, cada vez más adaptado al contenido, un lenguaje que permite traer la novela hacia la «mayor edad de la literatura» (hay notable diferencia entre la prosa de *La Fontana de Oro*, 1870, o de *Doña Perfecta*, 1876, y la de *Fortunata y Jacinta*, 1886-1887). Pero no debe perderse de vista que, para cada autor, la progresiva creación de un estilo cada vez más maduro y más flexible está en estrecha relación con la profundización de la visión de lo real. Sea lo que fuere, el lenguaje de la novela realista aparece en su conjunto como una progresiva conquista a la que todos los autores contribuyen. Por ejemplo, Clarín considera «digno de encomio y de imitación la manera de escribir» de Juan Valera «en cuanto se refiere al tecnicismo del arte del lenguaje literario», «a la llaneza del escribir», aunque no le parezca digno de recomendarse el estilo del autor de *Pepita Jiménez*, por no seguir éste «el movimiento natural de los sucesos e imponer el de su propio humor». Galdós, en el prólogo a *El sabor de la tierra*, alaba a Pereda por haber hecho «la gran reforma» que consiste en introducir «el lenguaje popular en el lenguaje literario, fundiéndolos con arte y conciliando formas que nuestros retóricos más eminentes consideraban incompatibles». En el mismo prólogo advierte que «una de las mayores dificultades con que tropieza la novela en España consiste en lo poco hecho y trabajado que está el lenguaje literario para asimilarse los matices de la conversación corriente» (Bonet, 1990).

¹ Después de los estudios tendenciosos de Sartre y de Bourdieu, que utilizan a Flaubert como argumento demostrativo del propio sistema, siempre será sano volver a las lecturas desinteresadas, de *Madame Bovary* en 1857, por ejemplo a la que hace Baudelaire (1961, págs. 131-142).

El estudio más relevante y más profundo al respecto es la serie de artículos de Clarín titulada *Del estilo en la novela* (1882-1883) (Beser, 1972, págs. 52-86), que por sí sola bastaría para hacer del autor de *La Regenta* uno de los críticos europeos más lúcidos y más enterados. ¿Cuál es —pregunta Clarín— el estilo más adecuado a la novela moderna? (Para él, «la novela más moderna» es la llamada «naturalista», término que merece aclaraciones). La respuesta es en realidad una búsqueda, que permanece abierta, a través de las obras y de los estilos de Balzac, Flaubert, Zola, los Goncourt, Galdós, Pereda, etc., examinados según un método pragmático dinamizado por una firme convicción ideológica y estética. Por lo que se refiere al aspecto estético, lo primero es la ilusión de realidad que debe ser lo más perfecta que se pueda, para hacer que «el lector olvide el medio literario por el cual se le comunica el espectáculo de la realidad imitada». Tiene por excelente el estilo de Flaubert y el de los Goncourt y expresa su admiración por el autor de *Madame Bovary*, pero no le parece que el «estilo por el estilo» de éste o el «estilo artista» de los Goncourt sean «la condición esencial en la novela moderna» (*Ibíd.*, pág. 53). Pues «si el estilo ha de ser un primor que se admira por separado, que por sí solo encanta, haciendo olvidar el asunto [...] no salimos de la pura retórica de la declamación más o menos discreta» (*Ibíd.*, pág. 61). No tiene importancia que se equivoque Clarín al afirmar que Balzac es el novelista que mejor consigue «humillar el estilo» y «hacer olvidar al lector que hay una cosa especial que se llama estilo», cuando es bien sabido que el realista más «puro» es Flaubert; lo que importa aquí es la caracterización del estilo «modesto», el que huye de toda pretensión lírica, el que no hace alarde de humor, reprime cualquier expresión moralizadora; en una palabra, el estilo que «no se subleva para tiranizar el arte» (*Ibíd.*, pág. 62; sobre Clarín y el «arte por el arte», véase Vilanova, 1990, págs. 30-47).

Esta «modestia» del estilo implica, además del abandono de cualquier retórica, que el narrador se haga lo más discreto que pueda para que no transparezca su punto de vista; en una palabra, para que se llegue a la impersonalidad «a lo menos aparente», y la restricción debe subrayarse, que han conseguido Flaubert y Zola. Es evidente que esa «regla» de la impersonalidad es una superación de las posiciones ideológicas que inducían a Clarín a alabar las «novelas tendenciosas» de Galdós anteriores a *La desheredada*; es, a lo menos aparentemente, una conquista estética sobre las ideologías. En realidad, esta nueva posición es resultado de un traslado de fe. La reflexión sobre el Naturalismo desemboca en la certidumbre de que la verdad es «inmanente» a la realidad y que desde luego es más «objetivo», de mayor credibilidad y, por tanto, más eficaz, pintar las cosas como son que mostrar cómo deberían ser, es decir, que es inútil añadir cualquier dimensión idealista a la novela, ya que la realidad no puede deparar sino provechosas enseñanzas (Lissorgues, 1989, II, págs. 160-162).

Tanto más cuanto que la impersonalidad no debe confundirse con la neutralidad. Sobre este punto conviene citar la siguiente síntesis de Gonzalo Sobejano: «Podría decirse, pues, que la impersonalidad es una meta a la que estos escritores naturalistas se aproximan, pero a la que no sacrifican ciertas tendencias autoriales: la tendencia satírica y la clegíaca, Leopoldo Alas; la ironizadora, Palacio Valdés; la educativa, Galdós; la moralizante, Pereda. Y, a decir verdad, debe reconocerse que la impersonalidad es un ideal, como todos los ideales «imposi-

bles». La prosa impávida de Flaubert disimula, pero no anula, el impulso romántico reprimido del gran artista, que siembra de líricos destellos el bien labrado tapiz del relato. La prosa de Zola, tan atenta a la del mundo que minuciosamente describe, estalla de vez en cuando en relámpagos de impresiones y en nimbos simbólicos. Pues de lo que se trata no es de que el creador, o experimentador, suprima su personalidad (ésta aparecerá como manifestación de su temperamento, si bien sujeta al control de la verdad). Se trata de que el narrador no descubra su subjetividad, guarde para sí sus emociones y exponga, sin parcialidades ni tesis, lo observado (Sobejano, 1988, pág. 591). Cuando Zola afirma que la obra de arte es «un trozo de creación visto a través de un temperamento», o cuando Emilia Pardo Bazán escribe que «la novela es traslado de la vida y lo único que el autor pone en ella es su modo peculiar de ver las cosas» (Pardo Bazán, 1881), confiesan que tienen conciencia de que la representación es resultado de la *visión* que el pintor o el novelista tienen de la realidad observada. Lo que llamamos *visión* traduce la irreductible implicación del sujeto en cualquier intencionalidad de objetivismo y escapa a cualquier pretensión de definición, como tampoco es explicable la noción de temperamento. A lo más podemos, desde fuera y acudiendo a categorías racionales extrañas a la naturaleza misma de lo que denominamos *visión*, intentar deslindar campos en algo que es irreductiblemente homogéneo.

Podemos aceptar, por ejemplo, que la percepción de las cosas esté condicionada por cierta intencionalidad de tipo moral o ideológico. «Por lo que toca a la realidad, que no está compuesta —escribe Clarín en un artículo de 1890 dedicado a *La prueba* de Emilia Pardo Bazán—, se ha de ver que la realidad no es cosa artística; pero desde el momento en que se imita la realidad para ser contemplada, hay que tener en cuenta que se transforma en espectáculo, y entonces aparece la *perspectiva*, la composición en el arte, la cual en la realidad, como tal, no existe, pues no se presenta sino con el espectador» (*cit.* en Lissorgues, 1982, págs. 49-50). La única verdad cognoscible se sitúa, pues, en la relación dialéctica entre lo real y la conciencia, entre la realidad y la «idea», y ésta tiene el papel activo en la organización del sentido. El artista debe respetar la realidad, «humillar el estilo», pero no puede renunciar a la superioridad de su mirada sobre las cosas. Y esta percepción está condicionada por la «idea» previa, legitimadora de la existencia, o por la ideología, aun cuando no se manifieste intencionalidad. «La representación artística —habla siempre Clarín y en *Del Naturalismo*, 1882 (Beser, 1972, pág. 121)— requiere siempre la intervención de la finalidad del artista y de su conciencia y habilidad.»

Otro aspecto que podemos relacionar con cierta forma de intencionalidad, pero que también procede del concepto mismo de realidad, es el afán de representación total a que tiende la novela realista. No hay representación artística verdadera y, por tanto, no hay perfecta ilusión de realidad, si falta, por incapacidad o por propósito deliberado, la gran trascendencia artística de copiar «toda» la vida. «El arte —concluye Clarín— debe ser reflejo, a su modo, de la verdad, porque es una manera irremplazable de formar conocimiento y conciencia total del mundo bajo un aspecto especial de totalidad y sustantividad que no puede dar el estudio científico» (Beser, 1972, pág. 143). El arte es, pues, para los verdaderos realistas —los que tienen conciencia de que la realidad no literaria es com-

pleja y misteriosa— superior a la ciencia, ya que ésta no puede ir más lejos de lo que permite la razón, es decir, que se detiene en la «geometría» de las cosas. Sólo el artista, «ayudado de esas facultades que en general se llaman intuitivas» —Clarín es quien lo dice y, merece subrayarse, en el artículo en que defiende el Naturalismo (*Ibíd.*, pág. 147)—, puede ir más allá de las fronteras de lo positivo. Desde luego, este Realismo que bien podemos llamar poético, ya que trasciende las fronteras de lo positivo, es el Realismo de Leopoldo Alas, el de Pérez Galdós a veces, y también a veces, afortunadamente, el de Zola, a pesar de sus doctrinas (Lissorgues, 1992, págs. 25-33).

La *visión* está también enriquecida por un complejo de influencias diversas de varias procedencias: las bellas artes, como se ha mostrado anteriormente; la música, cuya influencia en la novela realista está por estudiar, y todos los elementos que pertenecen al tesoro cultural personal del artista. También se sabe, gracias a la psicocrítica y a la crítica psicoanalítica, que la *visión* está informada por todo el complejo afectivo, por los mitos sepultados, por lo subconsciente, por lo inconsciente...

Así que, después de tantas teorías críticas yuxtapuestas sobre la literatura y sobre el Realismo, bueno sería volver al *estilo*, al estudio del estilo que lo contiene todo, ya que es el encuentro de una conciencia (con todas sus dimensiones, incluso inconscientes) con *su* lenguaje. Es casi una perogrullada... que hemos olvidado. También era una evidencia para Zola, no el teórico sino el crítico y, por supuesto, el creador. El verdadero *Naturalismo literario* es el que intenta conciliar el método analítico del científico con el temperamento del artista.

A pesar de lo que afirmaron y siguen afirmando los manuales de historia de la literatura, que sólo han definido el Naturalismo a partir de la doctrina, Zola crítico tiene conciencia, aunque no profundiza nunca este aspecto, de la especificidad de la literatura; pero no era éste el caso de Duranty y Champfleury, teóricos algo superficiales del Realismo. En la novela, la representación de la realidad, la expresión de la verdad, el análisis del documento..., son inseparables —dice Zola— de un estilo, expresión a su vez de un temperamento que da «a lo verdadero el poder de una resurrección por medio de la intensa vida» (*cit. en* Mitterand, 1986a, pág. 27). Para el autor de *Germinal*, «un gran novelista es aquel que tiene el sentido de lo real y que expresa con originalidad la naturaleza, haciéndola vivir con su propia vida» (Bonet, 1988, pág. 193).

El estilo para el novelista realista es el crisol en el que se funde la representación racional de la realidad con la compleja *visión* de esta misma realidad. En suma, el estilo es la expresión del talento, como afirma el mismo teórico de la novela «científica», es decir, de algo que la ciencia no puede explicar. Como cualquier literatura, la literatura realista es una transgresión, o sea, como afirma Kant, un deseo poético de ensanchar los límites de la condición humana.

1.3

El modelo teórico del Naturalismo. Ciencia positiva y literatura. Propuestas estéticas y temáticas. El debate sobre el Naturalismo y el Simbolismo

Esta especificidad de la literatura a la que se alude en las últimas líneas del apartado anterior no se impone hoy como primera evidencia en el caso del Naturalismo, cuando éste se ve, de manera demasiado exclusiva, a través de la doctrina absoluta elaborada por Émile Zola (1840-1902) y de las doctrinas relativas derivadas de ella, como la de Leopoldo Alas o de Emilia Pardo Bazán. Si bien es imprescindible que el crítico y el historiador de la literatura acudan al discurso por el cual cualquier movimiento literario intenta definirse y justificarse, no deben concederle —y en general no le conceden— más valor que el de ser un discurso. Ahora bien, el Naturalismo doctrinal, tanto el de Zola como el de Alas o de la condesa de Pardo Bazán, es tan significativo, de tal peso cultural e ideológico que fue, y sigue siendo a veces, previo y privilegiado objeto de estudio, hasta tal punto que las obras, las novelas, pudieron aparecer como consecuencias coherentes de un discurso coherente; lo cual sólo es exacto hasta un cierto punto: aquel en que empieza la literatura. Seguir los caminos de una doctrina rigurosamente cuadrículada por abstracciones y conceptos (encuesta, experimentación, determinismo, herencia, fisiología, etc.) antes de alcanzar el bosque de la creación es exponerse a cruzar el bosque siguiendo sólo los caminos doctrinales y a reducir los monumentos literarios que son *Los Rougon-Macquart*, *La Regenta*, *Fortunata y Jacinta*, *Los pazos de Ulloa*, etc., a mapas documentales.

Cuando uno de los más eminentes especialistas en Zola, Henri Mitterand, confiesa que todavía no se han desvelado las enormes potencialidades encerradas en la escritura de *Los Rougon...*, se comprenderá que el historiador de la literatura, consciente de la dificultad de su tarea, ponga salvedades para que no se confundan dos actividades de naturaleza distinta, aunque fuertemente relacionadas: la que construye el discurso naturalista y la que se dedica a la creación imaginativa (no imaginaria) de un mundo novelesco. Y eso que no puede prescindirse del discurso, porque condiciona previamente la construcción del universo literario, el cual a su vez ejemplifica la doctrina. No existiría novela naturalista si, fuera de las fronteras del quehacer literario, no se hubiera desarrollado el discurso sobre Naturalismo; y éste, sin aquélla, sería únicamente lo que es: un mero (y discutible) ensayo sobre literatura y ciencia.

Dos consideraciones previas se imponen antes de caracterizar al Naturalismo literario.

Ante todo, Naturalismo, como doctrina completa y coherente, sólo hay uno: el elaborado, definido y difundido por Émile Zola desde 1868 (prefacio a la segunda edición de *Thérèse Raquin*) hasta 1880-1881 (*Le Roman expérimental*, 1880, y *Les Romanciers naturalistes*, 1881). Sin embargo, no puede olvidarse el papel desempeñado por los hermanos Goncourt en el paso del Realismo, definido por Duranty y Champfleury, al Naturalismo; *Thérèse Raquin*, como novela, se relaciona más con

Germinie Lacerteux (1864) que con «la historia natural» de la familia Rougon. Sea lo que fuere, el Naturalismo de Zola es el que se difunde en Francia suscitando adhesiones y encarnizadas polémicas y el que pasa las fronteras e influye en todas las literaturas nacionales europeas, en las que aparece, por algunos años, si no como la panacea de la nueva verdad literaria, por lo menos como una avanzada de la modernidad, como, según Clarín, «la doctrina del arte sincero, apropiado a las reales necesidades estéticas de la vida moderna» (Beser, 1972, pág. 113).

En segundo lugar, no se puede entender bien el Naturalismo si no se sitúa en el contexto cultural e ideológico de la época. Si llega a ser, en Francia, la doctrina literaria dominante durante algunos decenios es gracias al dinamismo y a la fuerza de convicción de Zola, pero sobre todo gracias a la capacidad del autor de *L'Assommoir* y de *Germinal* para captar y plasmar la «poesía» del momento, es decir, el sueño mesiánico de lo que entonces aparecía como las infinitas posibilidades de la ciencia.

Es preciso, pues, en un primer momento, evocar brevemente qué papel representa la ciencia en la mentalidad más o menos ilustrada de la segunda mitad del siglo XIX, hasta la última década. Se sabe que la situación histórica y las condiciones socioculturales de España no permiten que el pensamiento positivo y la adhesión a la ciencia alcancen el nivel hegemónico que tienen en Francia. Como el Naturalismo es el corolario, en el campo literario, de la filosofía positivista y del pensamiento científico, el grado de aclimatación de la doctrina en cada país europeo y en España depende de lo que se cree la «idiosincrasia» colectiva, del peso de las tradiciones nacionales y, desde luego, de las posibilidades de implantación de la mentalidad positiva. Es importante, pues, subrayar las características de lo que, para los demás países europeos, es el modelo francés (admirado u odiado) del pensamiento moderno que permite la construcción de una doctrina literaria completa en total consonancia con el estado de la ciencia y que algunos autores califican de «Naturalismo íntegro» (Lemaitre, 1982, pág. 438).

Durante la segunda mitad del siglo, la ciencia sale del estrecho campo de los especialistas, se seculariza y, entroncando con la doctrina elaborada por Auguste Comte en su *Curso de filosofía positiva* (1830-1842), suscita una verdadera fe en la razón y en el descubrimiento progresivo de las leyes que rigen los fenómenos naturales. La fe en la ciencia desencadena una entusiasta sed de conocimiento, en Francia primero y también en otros países donde surgen sistemas filosóficos (el de Haeckel, el de Spencer) que pronto se hacen internacionales y alimentan en todas partes apasionadas y acaloradas discusiones. Esta ebullición intelectual trasciende el campo de la intelectualidad, se populariza gracias a la prensa y a la publicación de un sinnúmero de obras de vulgarización, diccionarios, enciclopedias, etc. En Francia, la editorial Hachette, en la que el joven Zola tiene un empleo, desempeña un papel de primer plano en la popularización y en la difusión del «nuevo enciclopedismo», del positivismo y de la libertad de pensamiento científico y político (Mitterand, 1986a, pág. 13). Así, en la clase media y en la burguesía, se forma poco a poco un nuevo público más enterado y capaz de interesarse por la antropología, la etnografía, la medicina, la biología, etc.

Más importante, para nuestro propósito de aclarar las condiciones de la emergencia y del arraigo del Naturalismo literario, es la aparición, en la estela del positivismo y de la ciencia popularizada, de una mentalidad y hasta diremos,

forzando un poco el término, de una filosofía que se cree unitaria y totalizadora y que suele llamarse *scientisme* en francés y cuyo imperfecto equivalente español es cientificismo. Además de los conocimientos proporcionados por la ciencia experimental —la química, la física, la biología y luego la medicina, la psicofisiología, etc.—, el cientificismo se enriquece con todas las grandes teorías científicas, como el transformismo de Georges Cuvier (1769-1832), el evolucionismo de Charles Darwin (1809-1882) (*El origen de las especies por medio de la selección natural*, 1859; traducción francesa: 1862; recordemos que la traducción española se publica entre 1876 y 1885). A su vez, el mismo cientificismo es capaz de generar sus propias hipótesis y teorías; por ejemplo, las leyes del determinismo biológico de la herencia, tales como las asienta el doctor Prosper Lucas en su, tan importante para Zola, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* (1850), o el positivismo sociológico de Hippolyte Taine (1828-1893), de tanta resonancia en todos los países europeos (*Histoire de la littérature anglaise*, 1864), son más productos del cientificismo filosófico que de la ciencia pura. Es una evidencia, como lo es también, a pesar de que nos atañe demostrarlo, que la doctrina del Naturalismo literario de Zola es producto del cientificismo que impregna el espíritu de su autor. En resumen, podemos decir que el cientificismo aparece como la avanzada dinámica y, por la parte de fe que implica, utópica, de la mentalidad positiva.

Como el positivismo, el cientificismo se desentiende de lo no explicable, porque lo no explicable es meramente lo no explicado todavía. Basta tener confianza, fe en el poder infinito de la ciencia, para creer que un día se explicará toda la vida, y las causas primeras y las causas finales. En tal pensamiento no caben la religión y la metafísica, que según Comte son supervivencias anacrónicas de las edades teológicas y metafísicas en los nuevos tiempos de la edad positiva. Renan, en *L'avenir de la science* (escrito en 1848 y publicado en 1890), exalta la revolución científica: «El mundo verdadero que nos revela la ciencia es muy superior al mundo fantástico creado por la imaginación [...]. Al método experimental, que algunos se complacen en representar como estrecho y sin ideal, estaba reservado revelarnos, no ese infinito metafísico cuya idea es la base misma de la razón humana, sino ese infinito real, que nunca alcanza el hombre en las más atrevidas excursiones de su fantasía» (*cit.* en Tadié, 1970, pág. 76). Los adeptos del cientificismo adoptan por mimetismo el lenguaje de la ciencia: hechos, nada más que hechos, y nada más que relaciones de causas a efectos entre los hechos, experimentación, evolución, determinismo... Se atrae a la ciencia fuera de sus fronteras para que lo informe todo —la sociedad, la política, la literatura— en espera de que lo explique todo: las pasiones, los pensamientos..., la vida. El texto siguiente de Paul Bourget —sacado de *Études et portraits* (1906)— resume bastante bien, aunque con la distancia del desprecio, la tendencia dominante: «Taine pretende encontrar la ley fija que domina toda la producción de las obras de arte en un país. Renan se propone determinar las condiciones exactas que rigen el nacimiento, el desarrollo y la decadencia del fenómeno religioso. Luego, Zola titulará una serie de relatos *Historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio*. Levantará un “árbol genealógico” de sus personajes, el cual es un código de las leyes de la herencia. [...] Los sociólogos y los políticos de la misma época pretenden, ellos también, poner al servicio de sus teorías los méto-

dos de esa ciencia experimental. [...] Hasta los poetas se precian de renovar el arte de los versos por la ciencia [...]» (*cit. en Tadié, 1970, pág. 75*).

En Francia, por los años sesenta, el escritor, por lo menos el novelista, que ya se ha puesto a la altura de los tiempos y sigue por motivos éticos y estéticos la orientación realista, no puede quedar al margen de la corriente científicista. Del anhelo de observar y pintar la realidad surge el deseo de comprenderla y explicarla, para lo cual se acude naturalmente a la ciencia, cuyo prestigio por aquellos años fascina e impregna las mentalidades y el imaginario colectivo. Además, la fe en la ciencia y la certidumbre inmediata que proporciona ofrece a los intelectuales y artistas una dinámica compensación ante la desilusión política causada por el fracaso de la Revolución del 48 y por la imposición del Segundo Imperio y ante el despreciado orden burgués. La intelectualidad española encuentra también en el conocimiento y en la ciencia una justificación de su dinamismo. (Véase 1.4.)

Al artista «realista» que, como Flaubert o los poetas parnasianos, se refugia por odio a la vulgaridad del entorno en el arte, única verdad que reconoce y acata, sucede el novelista naturalista, para quien la materia de la novela es lo primero, pues se le atribuye los caracteres de un objeto científico, mientras que la forma se quiere considerar como mero soporte del *estudio*. Teóricamente —sólo teóricamente, hay que insistir— el paso del realismo flaubertiano al Naturalismo de los Goncourt o de Zola, se traduce por una inversión estética en la relación fondo y forma. La doctrina naturalista, completa y coherente, es decir, la de Zola, es un producto del científicismo imperante en los primeros decenios de la segunda mitad del siglo: representa el deseo y el intento —nunca repetido en la historia de las letras— de hacer entrar la literatura en el campo de la ciencia. El discurso naturalista nos aparece hoy como una pretensión, algo ingenua, nacida al calor del sueño científicista. En su forma más cumplida —la que se da en *Le Roman expérimental*—, debe tomarse por lo que fue, un sueño de época, expresión del deseo de «una construcción fantasmática de una teoría del relato» (Mitterrand, 1986a, pág. 33). Prueba de ello, de que fue un sueño de época, es que casi todos los novelistas realistas de los años setenta (Alphonse Daudet, 1840-1897; Joris Karl Huysmans, 1848-1907; Paul Margueritte, 1860-1918; Guy de Maupassant, 1850-1893; Rosny Aîné, 1856-1940, y otros menos conocidos hoy: Paul Adam, 1862-1920; Paul Alexis, 1847-1901; Henry Céard, 1851-1924, etc.: véase Colin, 1988) compartieron las ideas de Zola, que se impuso como jefe de escuela. Los que manifestaron dudas y reticencias (Flaubert, Maupassant, Huysmans) lo hicieron acudiendo sólo a argumentos estéticos y no se les ocurrió impugnar las bases «científicas» (herencia, determinismo biológico y sociológico) del sistema. Otra prueba es que en los demás países europeos, donde las condiciones socioculturales no autorizaban en igual medida que en Francia el desarrollo del científicismo, sólo arraigaron algunos aspectos del Naturalismo zolesco, los menos «fantasmáticos». Al respecto, el «Naturalismo» español es particularmente sintomático y significativo.

Por lo demás, Zola no es el primero que intenta acercar la novela a la ciencia. Los Goncourt proponen ya desde 1864 un modelo de novela conforme con la teoría positivista de Taine, que, en 1863, en el prefacio a *Historia de la literatura inglesa*, escribe: «El vicio y la virtud son productos como el vitriolo y el azúcar, y cualquier dato complejo nace del encuentro con otros datos más sencillos

de los que depende», y estos datos más sencillos son «la raza, el medio, el momento». El prólogo a *Germinie Lacerteux* de los Goncourt es, en el plano del discurso sobre la novela, una etapa decisiva en el paso del Realismo (definido por Duranty y Champfleury) al Naturalismo, etapa magistralmente estudiada por Auerbach (1968). Son los primeros en establecer un paralelismo entre el desarrollo de la ciencia en el siglo XIX y el de la novela. Entre ciencia y novela no hay diferencia de principios ni de métodos. «La novela se ha impuesto los estudios y los deberes de la ciencia» y su carácter científico le otorga derecho para tomar como objeto todo lo real, incluso las miserias y los vicios de los de abajo, de los pobres, que nunca hasta la fecha han accedido con dignidad a la representación artística: «Las lágrimas de abajo podrían hacer llorar, de igual manera que las de arriba». Aspiran, y lo proclaman, a escribir una novela total que abarque tanto lo bajo como lo alto. Pero no lo consiguen, no pueden ir más allá de la novela monográfica de casos patológicos (*Charles Demailly*, 1860; *Soeur Philomène*, 1861; *Germinie Lacerteux*, 1864, etc.). Su cientificismo encuentra escrupulosa aplicación en casos aislados, pero no llega hasta el descubrimiento de una estructura general que unificaría el mundo novelesco. Por eso también sus novelas se atienen a un modelo más bien tradicional: el relato se construye alrededor de un personaje principal, que constituye el lazo unificador y da el título. El estilo no debe alterar la pureza del documento, y *el estilo artista*, intento de redención literaria de la narración, por su carácter pictórico e impresionista, tiene como finalidad «hacer ver» y comunicar la emoción... del documento. A pesar de sus limitaciones —yuxtaposición monográfica, ausencia de visión sintética de la sociedad, etc.—, la obra de los Goncourt es el primer intento de acercamiento de la literatura a la ciencia, la primera manifestación científicista de lo que todavía no se llama Naturalismo; además, proporciona modelos.

Con *Thérèse Raquin*, Zola aparece en efecto como un discípulo de los Goncourt; como ellos, elige un caso de patología humana y como ellos centra el relato en un personaje (más bien en dos), cuyo nombre da el título a la novela. Pero el prefacio a la segunda edición (1868) revela que la doctrina esbozada por los Goncourt se hace más coherente, se afirma rotundamente la voluntad de imitación del modelo científico: «He querido estudiar temperamentos, no caracteres», «he hecho en dos cuerpos vivos el trabajo analítico que el cirujano hace en los cadáveres». *Thérèse Raquin* muestra, y el prefacio lo subraya, que Zola ha encontrado el primer principio unitario de la explicación del hombre y, desde luego, el primer principio de unidad del mundo novelesco: el determinismo biológico, presentado en varios tratados como verdad inconcusa (Prosper Lucas, *Traité philosophique et physiologie de l'hérédité naturelle*, 1847-1850; Jacques Moreau de Tours, *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou De l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*, 1859; Charles Letourneau, *Physiologie des passions*, 1868, etc.).

La actividad de Zola en los años que siguen es verdaderamente asombrosa; hasta 1881 es conjuntamente periodista, crítico literario, teórico de la literatura, apasionado polemista, creador de novelas. La enorme popularidad que alcanza su nombre en Francia y fuera de Francia se debe a la fuerza militante con la que construye y defiende una doctrina que, por un tiempo, unifica en torno a la literatura, es decir, dentro y fuera del campo literario (Bourdieu, 1992, págs. 183-

189), elementos y aspiraciones de lo que se cree la forma más moderna de pensar y ver el mundo; pero se debe sobre todo a la capacidad creadora y visionaria del autor de *L'Assommoir* (1877), *Nana* (1880) o *Germinal* (1885), obras que, según los códigos de recepción de la época, aparecieron como audaz expresión de una aspiración liberadora (por lo que se refiere al cuerpo, al erotismo), atrevida sátira de la corrupción moral y social, escandalosa ostentación de lo sucio, de lo «pútrido», y peligrosa puesta a la luz del día de aspectos y problemas sociales que la burguesía quería ignorar.

Por lo que hace a la relación entre el pensamiento teórico y la creación novelesca —relación hoy no totalmente aclarada y tal vez no del todo aclarable— es de interés estudiar la arquitectura de la serie de *Los Rougon...*, tal como lo planea el autor antes de la redacción. Cuando empieza a emplear el término de Naturalismo, poco después de la segunda edición de *Thérèse Raquin*, Zola tiene ya el proyecto bastante claro de una construcción novelesca estructurada por principios que se creen derivados de las últimas aportaciones de la ciencia. El primero es el del determinismo biológico que ya da unidad a *Thérèse Raquin*; pero para superar el modelo monográfico de los Goncourt e ir hacia la novela total, falta un principio unificador de alcance social. Zola lo encuentra en la teoría del determinismo sociológico que procede de Comte y en el cual Taine fundamenta parte de su teoría científica de la crítica literaria. De la conjunción sistemática entre la teoría del determinismo biológico y la del determinismo sociológico nace la definición de la novela naturalista, «gracias a la síntesis entre la representación exacta de lo real y una filosofía mecanicista del hombre y de la sociedad» (Lemaitre, 1982, pág. 441). También Zola ha reflexionado sobre el fresco humano y social que es *La comédie humaine* de Balzac, representación realista de la sociedad francesa de los años treinta, pues su ambición es hacer la *historia natural* del mundo del Segundo Imperio. Ahora bien, estructurar la serie de *Los Rougon* a partir de los lazos generacionales que unen a los miembros de una misma familia le permite hacer la síntesis naturalista de lo biológico (transmisión de lo atávico que determina a cada personaje) y de lo sociológico (exploración de los varios medios sociales, altos y bajos, de los que dependen esos personajes y en los que evolucionan).

El árbol genealógico de la familia de los Rougon-Macquart (publicado al principio de *Une page d'amour*, 1878, y de *Le Docteur Pascal*, 1893), elaborado según las «verdades» deparadas por las últimas teorías científicas, permite la construcción de un mundo novelesco que cobra unidad y coherencia. Es la primera demostración, según el científicismo de Zola, de que la ciencia puede, y debe, informar la literatura. El riesgo radica en que si uno de los pilares «científicos» se revela huero, todo el edificio puede desmoronarse. Efectivamente, el mismo Zola, hacia 1890, se enteró de que el determinismo biológico no era más que una hipótesis, muy discutible y muy frágil. La arquitectura científica se desmoronó, pero permaneció incólume el monumento literario. Prueba de que la literatura, aún estrechamente condicionada por elementos exteriores a sí misma, como puede serlo un discurso teórico, es infinitamente superior a esos elementos exteriores y a cualquier teoría.

El término Naturalismo es interesante por la superposición de sentidos depositados en él por la tradición filosófica, científica y artística, sentidos con los

cuales Zola parece jugar para recortar una etiqueta significativa. El Naturalismo, movimiento literario impuesto por los nuevos tiempos, no es, sugiere Zola, un fenómeno fortuito, ya que se percibe su presencia en los siglos anteriores: «La palabra *Naturalismo* —escribe en 1881— se encuentra en Montaigne, con el sentido que le damos hoy» (*cit.* en Mitterand, 1986a, pág. 22). Así puede relacionarse el movimiento con, por ejemplo, Diderot y el Enciclopedismo: «Los naturalistas —dice Diderot— no admiten Dios, sólo creen en una sustancia material» (*cit.* en Pagès, 1989, pág. 23). Pero el vocablo figura también, y desde el siglo XVIII, en el campo léxico de las bellas artes; lo emplea Baudelaire en su crítica de arte para designar a los pintores que, como Courbet o Millet, toman como motivos escenas y personajes de la vida cotidiana, de la vida natural. Los varios sentidos separados de la palabra se juntan en la denominación elegida, para que sea la representación unitaria de lo que Zola quiere que sea realmente el Naturalismo: una teoría sincrética de la literatura que acoja la filosofía materialista, las ciencias naturales, la pintura realista... Así, la etiqueta cobra valor de categoría conceptual capaz de alzarse al mismo nivel de empleo clasificador que *Romanticismo* o *Realismo*.

Tanto es así que el mismo Zola, a pesar de proclamar que el Naturalismo no es una escuela ni siquiera un movimiento, se porta como el jefe que dedica, con ardor mesiánico, toda su actividad de teórico, crítico y polemista a la elaboración y a la defensa de una doctrina exclusiva y con pretensiones hegemónicas («La República será naturalista o no será»; *cit.* en Guedi, 1971, pág. 343). Para ensanchar la base del Naturalismo y darle una tradición literaria, Zola emprende una nueva lectura crítica de las obras de Stendhal, Balzac, Flaubert, lectura que le lleva a considerar a estos novelistas como precursores del movimiento que alcanza cierta madurez con los Goncourt, Dumas hijo, etc., y por supuesto él mismo.

Por otra parte se empeña en delimitar el campo de la escuela —véase la tesis de Bourdieu (1992) sobre este punto—, que se define también por lo que rechaza, es decir: el idealismo místico de los simbolistas que se basa en «lo sobrenatural», o sea, el idealismo «de los escritores que se apartan de la observación y la experiencia para basar sus obras en lo sobrenatural y lo irracional, que admiten unas fuerzas misteriosas más allá del determinismo de los fenómenos» (Bonnet, 1988, pág. 49); el idealismo clásico, que estudia al hombre abstracto; el Romanticismo, que huye de lo real y se complace en lo imaginario; e incluso el Realismo (tal como lo han definido Duranty y Champfleury), que no quiere ser más que fotografía impersonal de la realidad.

En cuanto a las ideas matrices de la doctrina, incansablemente repetidas, son fáciles de resumir. La primera es la idea de verdad que se sitúa en el seno mismo de la problemática cientificista e ideológica de la segunda mitad del siglo: verdad en la representación del medio, de las pasiones... Correlativamente, se insiste en la lógica de las relaciones entre los hechos y en la lógica del encadenamiento de las situaciones. Por fin, Zola proclama reiteradamente la total independencia del Naturalismo con respecto a los dogmas religiosos, filosóficos, estéticos.

Las palabras clave, en torno a las cuales el autor de *Le Roman expérimental* y de *Les Romanciers naturalistes* explicita la doctrina son: realidad, naturaleza, observación, encuesta, documento, análisis, lógica, experimentación, determinismo, etc., palabras todas que proceden del campo de la ciencia experimental.

El historiador de la literatura se ve obligado a evocar *Le Roman expérimental* (1880; traducido tardíamente en España —1890—, pero conocido y comentado desde los primeros años de los ochenta) por ser la obra teórica más conocida, más difundida en Francia y en los demás países europeos. Pero es la más discutible, desde el punto de vista de la teoría literaria, pues es una ejemplar extrapolación cientificista, que más perjudica que aclara el Naturalismo literario y da argumentos a los enemigos del movimiento como Brunetière (véase *Le Roman naturaliste*, 1883). *Le Roman expérimental* es un intento de adaptación de la novela al método científico expuesto por Claude Bernard en su *Introduction à la médecine expérimentale* (1865): «Si el método experimental ha podido ser trasladado de la química y de la física a la fisiología y a la medicina, lo puede ser de la fisiología a la novela» (Bonet, 1988, pág. 40). Esta concepción de la literatura sólo puede entenderse según la lógica cientificista y positivista que limita la realidad a lo cognoscible y no quiere saber nada de la parte de lo real que está en la sombra; ahora bien, la novela es una representación de la vida —de un «trozo de vida», si se quiere, según la estética naturalista— y la vida no puede reducirse a mero encadenamiento de hechos visibles. Además, la novela, por fuerte que sea la intención mimética, no puede eximirse de la representación imaginativa, de la *visión* del novelista, sin la cual dejaría de ser novela y se reduciría a mero tratado. Estas evidencias no perturban el entusiasmo del redactor de *Le Roman expérimental*, que, sin embargo, cuando se deja llevar por la escritura novelesca intenta captar (y por empatía!) esas cosas de la vida tan poco científicas que no tienen nombre («les sentiments innommés» bien presentes en la «historia natural» de la familia Rougon-Macquart). A pesar de eso, el teórico repite incansablemente frases como la siguiente: «En una palabra, debemos operar sobre los caracteres, sobre las pasiones, sobre los hechos humanos y sociales, como el químico y el físico operan sobre la materia inerte» (Bonet, 1988, pág. 43).

Pero si se lee bien *Le Roman expérimental* (que no se ha leído siempre bien), la novela de que nos habla no existe, nunca se ha escrito (Mitterand, 1986a, pág. 48). *Le Roman expérimental* es más expresión de una utópica aspiración que una teoría de la novela: «Ser amos del bien y del mal, regular la vida, regular la sociedad, resolver a la larga todos los problemas del socialismo, aportar sobre todo bases sólidas para la justicia resolviendo cuestiones de criminalidad, todo ello, ¿no es acaso ser los más útiles y los más morales obreros del trabajo humano?» (*Ibíd.*, pág. 44). Es la prueba de que el más voluntarioso defensor de lo positivo en literatura no escapa del idealismo y hasta encuentra los acentos del romántico y mesiánico lirismo: «Nos lanzamos a la conquista de lo ideal utilizando todos los conocimientos humanos» (*Ibíd.*, pág. 58).

Y, de hecho, en las novelas de la serie de *Los Rougon*, dos principios opuestos están en perpetuo conflicto: el principio determinista que lleva al pesimismo, y un principio de vida y acción que se afirma cada vez más y desemboca (en *Le Rêve*, 1888; en *Le Docteur Pascal*, 1893, y hasta en *Germinal*, 1885) en la libertad y la esperanza. Este conflicto, perceptible en la novela, es reflejo del íntimo conflicto de Zola, «víctima» de las «verdades» científicas de la época y movido, por otra parte, por un dinamismo creador que en sí mismo es una afirmación de esperanza. En ese dinamismo que le lleva, más allá de los fundamentos científicos

del Naturalismo, a la representación épica del mundo humano y social de la época (Lemaitre, 1982, págs. 446-448).

Cuando, a la altura de la última década del siglo, Zola se da cuenta de que las «verdades» de la ciencia no son tan absolutas como creía, su natural optimismo se impone y las novelas de las series *Les trois villes* (1894-1898) y *Les Quatre Évangiles* (1899-1902) pueden ya calificarse de idealistas. Sigue viva la confianza en el progreso humano y social fundado en la ciencia y se afirma la fe en la justicia y en el triunfo de las fuerzas de la vida (Lemaitre, 1982, pág. 451).

Así pues, la parte más discutible de la obra teórica de Zola es verdaderamente *Le Roman expérimental*. Sin embargo, es la que proporciona argumentos, en pro y en contra del Naturalismo, en los debates, más ideológicos que literarios, del Ateneo de Madrid y de la prensa cuando irrumpe «la cuestión palpitante» en España (Pattison, 1969). Pero gracias al discernimiento de algunos críticos y novelistas —Leopoldo Alas, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Rafael Altamira (1866-1951), Urbano González Serrano (1848-1904), etc.— la influencia del Naturalismo y de la obra novelesca de Zola es infinitamente más fecunda de lo que la «historia externa» del movimiento puede dejar suponer.

En nuestra época, varios investigadores y críticos se han dedicado, según diversas perspectivas críticas, al análisis de la escritura misma de Zola, y poco a poco han revelado algunos de los innumerables sustratos de la creación literaria de uno de los novelistas más sistemáticos (Auerbach, 1968; Chevrel, 1982; Mitterand, 1986b; Pagès, 1989; etc.). El talento no se «sistematiza»... Baste un ejemplo. El análisis de las metáforas animales y vegetales que afloran constantemente en el estilo del autor de *Los Rougon-Macquart* revela la presencia de un núcleo inconsciente que informa la escritura y que está en contradicción con el pensamiento científico que anima el texto. Las metáforas vegetales y el árbol genealógico hacen emerger mitos subyacentes: el hombre nace, como las plantas, de la tierra, y los individuos del «árbol» alejados del tronco degeneran porque no les llega la savia y necesitan volver al campo para regenerar el organismo agotado por la vida urbana. Así la representación mítica se sustituye a la idea científica de la herencia y aparece la oposición campo/ciudad, fundamentalmente romántica (Van Buuren, 1984).

Intentar establecer una relación de causa a efecto entre el discurso sobre la novela y la novela misma es como querer demostrar que la naturaleza de un tejido es reflejo de la vara que lo mide.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la bien recortada luminosidad positivista, ensanchando su radio gracias a una ciencia cuya energía creadora se cree, por un tiempo, infinita, y generando doctrinas para todos los sectores de la actividad humana, descarta fuera de campo otras luces que alumbran caminos hacia otros mares de no positivas riberas. La novela, como representación de la realidad y como género «oportuno», se hace hegemónica, intenta avasallar al teatro y arrincona a la poesía. Pero ésta no se rinde, en Francia por lo menos. La mera cronología proporcionada por la historia literaria basta para restablecer el equilibrio y mostrar que, frente a los grandes monumentos de Flaubert o de Zola, se alzan faros que se llaman Charles Baudelaire (1821-1867), Paul Verlaine (1844-1896), Arthur Rimbaud (1854-1891), Lautréamont (1846-1870), Stéphane Mallarmé (1842-1898).

Dos grandes orientaciones literarias, la orientación realista y otra que no es fácil caracterizar por una palabra —¿romántica?, ¿«sobrenaturalista»?¿, ¿simbolista?—, coexisten a lo largo de la segunda mitad del siglo. Las teorías positivistas de Taine aplicadas a la literatura se expresan en obras que se publican de 1855 a 1864, y durante el mismo período se dan a conocer obras teóricas y críticas representativas de tendencias opuestas, las de Baudelaire, por ejemplo, entre 1846 y 1863. *Madame Bovary* sale a la luz el mismo año que *Les Fleurs du mal*, expresión, según confesión del mismo autor, de una poética «sobrenaturalista».

En los años siguientes, las obras de Zola y Mallarmé se desarrollan paralelamente. Y 1885 es a la vez la fecha de publicación de *Germinal* y el año de la consagración de Mallarmé como jefe de la nueva escuela simbolista, cuyo manifiesto, *Le Manifeste Symboliste*, firmado por Charles Moréas (1856-1910), aparece en 1886 en la revista *Le Symbolisme*. De hecho, entre 1870 y 1900, se difunde por toda la literatura europea una concepción del arte que está en los antípodas del positivismo dominante, por orientarse hacia lo desconocido y por su carácter metafísico.

Se relacionan de una manera u otra con esta corriente la estética de John Ruskin (1819-1900), particularmente la que informa *Los pintores modernos* (1843-1871), las posiciones de Nietzsche contra el cientificismo y sus concepciones artísticas (expresadas en *Orígenes de la tragedia*, 1872), como síntesis de las artes plásticas y de la música. Significativa es la música de Richard Wagner (1813-1883), de enorme resonancia en toda Europa; a ella se refiere a menudo Baudelaire; influye de manera decisiva en compositores como Claude Debussy (1862-1918), algunas de cuyas obras se inspiran en obras simbolistas (*Prélude à L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé o *Pelleas et Melisande* de Maeterlinck). En pintura se produce igualmente una reacción contra el Realismo y el Naturalismo, patente en el simbolismo alegórico y mitológico de Gustave Moreau (1826-1898), en las litografías, de título significativo, *Dans le Rêve* (1879), de Odilon Redon (1840-1916), en las estilizaciones simbólicas de Puvis de Chavannes (1828-1898). Dignos de mención son el pintor inglés Burne-Jones (1833-1898) y el poeta y pintor, también inglés, Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) por la fuerte influencia que ejercen en el arte de fin de siglo, incluso en España (López Estrada, 1977). Cobran singular relieve las obras de Edgar Allan Poe (1809-1849), a las que Baudelaire dedica varios artículos, y sobre todo las de los poetas románticos alemanes (magistralmente estudiados por Albert Béguin, 1954); Jean-Paul Richter (1763-1825), Novalis (1772-1801), Ernst Theodor Hoffmann (1776-1822), redescubiertos por Baudelaire y cuya influencia es cada vez más profunda hasta el final del siglo en los poetas simbolistas franceses y en algunos poetas modernistas españoles (Antonio Machado); el poeta belga Maurice Maeterlinck (1862-1949) reconoce su deuda con Novalis, traduciendo al francés y comentando, en 1895, *Fragmentos* (Novalis, 1802). Es de considerable impacto la obra de Heinrich Heine (1797-1856), en Francia, y en España (en Bécquer y Rosalía de Castro). En el campo filosófico, el alemán Eduard Hartmann (1842-1906) estudia las zonas oscuras de lo imaginario y de lo inconsciente; su *Filosofía de lo inconsciente* (1877), justificación del «sobrenaturalismo», es la antítesis de la estética expresada por Taine en *La philosophie de l'art* (1872).

En Francia, frente a la novela realista y naturalista y también frente al formalismo parnasiano de Leconte de Lisle (1818-1894) y de José María de Heredia (1842-1905), se desarrolla una corriente poética, variada, multiforme, compleja en sus manifestaciones individuales y cuya característica fundamental es el intento de captar a través del lenguaje una realidad que se sitúa más allá de lo positivo, en el campo inexplorado de lo desconocido, del ensueño, del misterio. Puede considerarse como un Romanticismo que sobrevive al Romanticismo histórico, pero se trata de un Romanticismo esencial, preocupado por las aspiraciones y nostalgias más profundas de la naturaleza humana, un Romanticismo que se abre a un universo a la vez interior y trascendente. En un principio, por los años cincuenta, Baudelaire emplea para calificar esta orientación el término de «sobrenaturalismo», que, según confiesa, toma de Heine («En arte —dijo el poeta alemán—, soy sobrenaturalista»), y que parece pertinente para designar una actitud poética que postula como borrosamente divina (Lemaitre, 1982, págs. 129-130). Algunos críticos, como Lemaitre, no vacilan en emplear el término para caracterizar la corriente poética que, desde Baudelaire, Gérard de Nerval (1808-1855), Charles Nodier (1780-1844), etc., Verlaine, Rimbaud, y luego los poetas simbolistas, y, en España, las de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) y Rosalía de Castro (1837-1885), corriente a la cual cada autor aporta el sello de su originalidad (Lemaitre, 1982, págs. 129-162, 473-553; Van Tieghem, 1946, págs. 242-264).

En España, exceptuando los ilustres casos de Bécquer y Rosalía de Castro, la corriente «sobrenaturalista» no prospera y hasta parece que se agota después de la publicación de *En las orillas del Sar* (1884) de Rosalía de Castro. Las obras de los versificadores de la segunda mitad del siglo, la de Compoamor (1817-1901), en su fracasado intento de acercar el verso a la prosa (Borja, 1983); la de Gaspar Núñez de Arce (1834-1903), solemne y arquitectónica, y de una pléyade de poetas mediocres (Manuel del Palacio [1832-1906], José Velarde, Emilio Ferrer [1850-1907], Federico Balart [1831-1905], etc.) no colma sino que acentúa el bache lírico que se extiende hasta la renovación modernista de fin de siglo. Ricardo Gullón califica de este modo a los poetas de la Restauración: «Poetas burócratas, poetas hampones, poetas burgueses; más cercanos al adjetivo que al sustantivo» (Gullón, 1969, pág. 25). Si se piensa que casi en el mismo período se publican en Francia *Les Fleurs du mal* (1857), los *Fêtes Galantes* (1869), de Verlaine, *Les illuminations* (1873) de Rimbaud, *L'Après-midi d'un faune* (1876) de Mallarmé, «parece hacérsenos evidente la diferencia o el atraso, según se mire, de la lírica española respecto de la europea» (Borja, 1983, pág. 69).

En el panorama de la poesía europea del medio siglo se yergue, sí, como un faro (véase el poema VI, *Les phares*, de *Les Fleurs du mal*) la figura de Baudelaire. A pesar de no haber reunido nunca todos los elementos de su pensamiento estético, que por su carácter ecléctico y abierto no puede considerarse como doctrina, su obra y sus ideas teóricas son decisivas para el desarrollo ulterior de la poesía: influyen en Verlaine, en Rimbaud y en los poetas simbolistas (Van Tieghem, 1946, págs. 243-250). Queda por estudiar la influencia que tuvo en España sobre Bécquer, Rosalía de Castro, Augusto Ferrán (1836-1880) y otros poetas menores, aunque hay algunos estudiosos sobre este punto (Pageard, 1969). Es interesante notar que tanto Baudelaire como los poetas españoles alu-

didos se inspiran en la misma fuente, la de los románticos alemanes y particularmente Heine, pero también Jean-Paul Richter, Hoffmann, Novalis. Es bastante conocida la influencia de Heine en Bécquer (Pageard, 1954), en Rosalía de Castro (Machado da Rosa, 1957), y es patente en Augusto Ferrán, una de cuyas obras se titula *Traducciones e imitaciones del poeta alemán Enrique Heine* (1861).

El movimiento simbolista francés representa en la historia de la poesía una etapa importante en el proceso de renovación temática y formal que arranca de Baudelaire y que prepara y anticipa las evoluciones y etapas ulteriores, como, por ejemplo, el Superrealismo. Influencia o coincidencia, varios aspectos formales y temáticos del Modernismo hispánico presentan fuertes analogías con el Simbolismo francés.

La única semejanza entre los simbolistas y los naturalistas (o más exactamente Zola) es que unos y otros son a la vez creadores y teóricos de su propia creación. Hay también un discurso simbolista, opuesto al discurso naturalista, que profundiza la relación entre poesía y metafísica. La metafísica poética del Simbolismo estriba en el postulado de la vanidad de lo real. Para los simbolistas, la verdadera realidad se sitúa más allá del mundo sensible y la intuición de ese «más allá» es fuente de una angustia existencial que se supera por un fervor nostálgico hacia la plenitud platónica de una posible identidad entre lo Verdadero, lo Bello y el Bien. En *Le Manifeste Symboliste*, Jean Moréas escribe que la naturaleza, las acciones humanas, los fenómenos concretos «no son más que experiencias sensibles destinadas a representar sus afinidades esotéricas con ideas primordiales» (*cit.* en Lemaitre, 1982, pág. 557). La poesía es la única posibilidad de alzarse hacia lo ideal —misterioso— y la única aspiración capaz de trascender la *vacuidad* de la vida.

De esta metafísica dimana una estética —a no ser que sea lo contrario—, fundada en un principio idealista. Las dos palabras clave de la estética de Mallarmé son *Verbo* e *Idea*; el Verbo desvela la idea pura y es, pues, el símbolo que aparece como elemento de un lenguaje revelador (¿creador?) de una realidad suprasensible. Según Mallarmé, se llega a la «idea pura» a partir de la palabra aislada, «desconectada de cualquier relación con la realidad ordinaria» (*cit.* en Lemaitre, 1982, pág. 555). Para Maurice Maeterlinck, el más místico de los simbolistas, el símbolo es también revelación de lo inconsciente; el más puro es el que nace espontáneamente, cuando el poeta se deja llevar por necesidades interiores no dominadas por la conciencia. Tal concepción casi anticipa el Superrealismo. Para todos, el Simbolismo es un arte de la sugestión: «La sugestión —escribe Charles Morice en 1890— es el lenguaje de las correspondencias y de las afinidades del alma y de la naturaleza» (*cit.* en Lemaitre, 1982, pág. 557). «Las correspondencias», otra palabra clave, común a la estética de Baudelaire (véase el Soneto IV de *Les Fleurs du mal*) y a la de los simbolistas, y que procede de la creencia casi mítica de que las realidades concretas con indicios o reflejos de la realidad misteriosa. El poeta es el ser capaz de establecer analogías, correspondencias, entre esos reflejos para, gracias a las asociaciones de símbolos, captar y sugerir algo de la realidad profunda.

La poesía, para alcanzar la plenitud de su valor sugestivo, debe sacar partido de todos los recursos formales: ritmo, sonoridades, musicalidad (ya característica

esencial del arte de Verlaine: «Música ante todo»), correspondencias sinestésicas, etc. El Simbolismo es también, sobre todo, una renovación sin precedente del instrumento poético. Estamos muy lejos de la prosa ritmada y rimada de Campoamor, pero muy cerca de Juan Ramón Jiménez y sobre todo del Antonio Machado de *Soledades, galerías y otros poemas* (1907).

El somero panorama evocado sugiere con bastante claridad que sigue viva, en Francia y en Europa, durante la segunda mitad del siglo, la concepción metafísica del arte frente a la dominación positivista. Cuando al final del siglo nuevas condiciones socioculturales hagan vacilar las certidumbres que informan el Realismo y el Naturalismo (Lissorgues & Salaün, 1991), se impondrán tendencias idealistas con, como siempre, sus derivaciones espiritualistas. Pero será una reacción lentamente preparada, no una revolución.

El carácter absoluto de la concepción (del discurso) tanto simbolista como naturalista no puede matizarse.

Sin embargo, no es del todo justo, en literatura, ver las cosas en blanco y negro. Más allá de las posiciones conceptuales (más allá de los discursos), los poetas y los novelistas, que tan disconformes parecen, al encararse como creadores con la realidad («vista» o creída), traspasan los límites del conocimiento racional y desde luego del lenguaje conceptual. Entre el poeta que postula un misterio superior y el novelista que, como Clarín, pasando las fronteras de la «geometría» de las cosas (Lissorgues, 1992, págs. 27-32), intuye poéticamente los misterios de la realidad, no hay tal abismo.

1.4

Filosofía idealista y krausismo. Positivismo y debate sobre la ciencia

El pensamiento liberal español que en la primera mitad del siglo XIX se fundamenta en el ideal de la Ilustración y, en su parte más progresista, en algunos principios derivados de la Revolución Francesa de 1789, se fortalece notablemente y de manera original con la introducción y la adaptación, en la segunda mitad del siglo, de corrientes o movimientos filosóficos extranjeros. Con la distancia y gracias a los numerosos y valiosos estudios dedicados al krausismo, al positivismo y también al hegelianismo, al postkantismo, al darwinismo, al evolucionismo..., el período que se inicia en 1857 con el discurso de apertura del curso académico de 1857-1858 pronunciado por Julián Sanz del Río (1814-1869) y desemboca en la ebullición ideológica del fin de siglo, puede aparecer como una apasionante *aventura* del pensamiento de la modernidad.

Es preciso, sin embargo, no perder de vista la realidad sociocultural del país para guardarse de extrapolaciones. No se puede olvidar que el krausismo, el positivismo y la tan original simbiosis denominada por Adolfo Posada (1860-1944) krauso-positivismo (Posada, 1892, pág. 114), son corrientes minoritarias, cuyo di-

namismo moviliza sólo al sector de la intelectualidad liberal progresista, fuera del discurso hegemónico de las clases dominantes (aristocracia y alta burguesía) y al margen del efectivo poder político y económico de dichas clases. Afirmar como afirman algunos estudiosos que «el positivismo como filosofía va a tener la importante función ideológica de legitimar el régimen de la Restauración» (Abellán, 1989, pág. 74), es confundir el pragmatismo que caracteriza el funcionamiento del sistema canovista con el positivismo. El discurso dominante, incluso el que, tal vez por pactismo, esgrime el Partido Liberal Dinástico, se alimenta mucho más en los valores tradicionales del orden católico, reconocido por el artículo 11 de la Constitución de 1876 —«La religión católica, apostólica, romana es la del Estado»— que en la «ideología» positivista.

Por lo demás, si la perspectiva abierta por el krausismo se perfila hoy con bastante claridad por ser, en un principio, una doctrina idealista homogénea, cuya evolución se puede seguir luego en las obras y en las ideas de unos hombres de singular relieve, no pasa lo mismo con el positivismo. La cuestión del positivismo en España es compleja. Primero, porque no arraiga en ningún momento un sistema filosófico positivista determinado; pueden percibirse en varios intelectuales ideas y rasgos procedentes de las doctrinas de Comte, de Haeckel, de Spencer (sobre todo de Spencer), pero no sobresale ningún representante notable de uno u otro sistema. Ese eclecticismo filosófico positivista deja transparentar una dificultad de aclimatación en gran parte explicable, según Núñez Ruiz, el mejor y casi el único estudioso del positivismo en España, por «las insuficiencias estructurales» de la «sociedad burguesa decimonónica y el escaso desarrollo científico experimental» (Núñez Ruiz, 1975, págs. 117-118). Al respecto, hay que distinguir —lo que no se hace siempre con claridad, y es otro factor de confusión— el caso de Cataluña, cuya situación socioeconómica, con una dinámica burguesía de negocios, es algo parecida a la de los países europeos. Por fin, el escaso desarrollo del espíritu científico hace que se asimile indebidamente la ciencia con el positivismo. Ejemplo de tal confusión nos lo proporciona el joven Leopoldo Alas cuando confiesa que está decidido «a estudiar el positivismo», «comenzando por la física, la fisiología y si es necesario las matemáticas» (García Sarriá, 1975, pág. 254). Todo lo cual nos incita a ver el positivismo en España más como una activa nebulosa filosófica en torno a una afirmada preocupación por la ciencia, que como una corriente tan bien definida como el mismo sentido de la palabra *positivismo* podría dejar suponer. Queda por ver (y podría ser un apasionante tema de estudio) hasta qué punto el positivismo diluye en sus mismos adeptos las preocupaciones metafísicas y religiosas. Tal vez sea más adecuado hablar, como Núñez Ruiz, de una mentalidad positiva que irrumpe hacia 1875, despierta un fuerte y nuevo afán de conocimiento científico y vigoriza notablemente el pensamiento y la ideología liberal.

Al respecto, la saludable adaptación del idealismo krausista a las realidades positivas es de singular interés. Sobre este punto, de gran alcance en el campo de la educación, del derecho y de las letras, habrá que insistir: todos los discípulos de Sanz del Río, con Francisco Giner de los Ríos (1840-1915) a la cabeza, cual más, cual menos, con mayor o menor lentitud, integran la horizontalidad del conocimiento del mundo y de la naturaleza al vertical sistema de la filosofía idealista que en general no se desmorona, pero que pierde su exclusivismo de capilla.

Estas primeras aproximaciones al krausismo y al positivismo valen como justificación del método de estudio de la evolución, adaptación e interrelación de las dos corrientes, aparentemente antagónicas, que juntas dinamizan el pensamiento liberal del último cuarto del siglo XIX, y cuyo alcance en el campo de la educación y de la literatura puede apreciarse en realizaciones pedagógicas de muy moderna originalidad y en una producción literaria tan vigorosa como el *gran realismo* del siglo XIX.

1.4.1. Krausismo, positivismo: breve resumen histórico

Cuando por los años de 1875 se habla de positivismo en España, hace ya más de quince años que Julián Sanz del Río, con su discurso de 1857, ha dado carta de naturaleza al krausismo español. Durante ese período, Sanz del Río y Fernando de Castro difunden y adaptan a las circunstancias españolas la metafísica y la filosofía de Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832). La doctrina se injerta como un núcleo en el tejido universitario (en Madrid y Sevilla sobre todo). Aprovechando las circunstancias favorables del Sexenio Revolucionario (1868-1874) influye en la política e impulsa reformas en la enseñanza universitaria. Sanz del Río y Fernando de Castro llevan lo más lejos que se puede la secularización de la enseñanza iniciada en 1857 por la ley Moyano, tomando como base universal la de la ciencia para sustituir el universalismo católico (Abellán, 1984, págs. 401-405).

1875 es la fecha de la Restauración de la monarquía que, para la burguesía y la clase media, clausura un período de ilusiones que desde 1868 se han empantanado progresivamente en el caos de la impotencia. En última instancia el Sexenio Revolucionario fue un accidente histórico, una aventura romántica. La burguesía española no había alcanzado el suficiente grado de madurez histórica (económica e ideológica) como para derribar las estructuras del pasado. El fracaso parece generar dos «sentimientos» opuestos. Primero un sentimiento de frustración latente durante los años de «paz canovista» y que se encona cuando estalla la crisis de fin de siglo ante el fracaso de la gestión oligárquica. Pero no por eso pierden los intelectuales la certidumbre, reforzada por lo que pasa en los países vecinos, de que la burguesía y la clase media constituyen la fuerza del progreso. La clase media —escribía Pérez Galdós en 1870— «es hoy la base del orden social: ella asume por su iniciativa, por su inteligencia, la soberanía de las naciones» (Pérez Galdós, 1971, pág. 122). El fracaso de la «agitación» revolucionaria provoca la vuelta a posiciones más racionales, encaminadas a una comprensión más serena de las realidades y a un fortalecimiento de las posiciones económicas (que pasa por un necesario pactismo con la oligarquía) y, sobre todo, culturales e ideológicas. Así puede explicarse esa coincidencia entre el advenimiento de la Restauración y el debate público en el Ateneo y en la prensa sobre el positivismo, el neokantismo, el hegelianismo. Para muchos, el positivismo se asimila a la ciencia y más precisamente a la ciencia experimental que en los demás países de Europa permite tan brillantes adelantos tanto en el campo de la física, de la fisiología o de la medicina como de la psicología, de la psicofisiología y de esa fascinante sociología que pre-

tende conocer y regular las estructuras sociales y su evolución. Para muchos, el método experimental (completado para algunos por el método inductivo, que permite elaborar sistemas globales de explicación de la realidad) aparece como una panacea y fomenta grandes esperanzas. El impacto del positivismo así considerado es enorme en la intelectualidad liberal; incluso en los que han recibido una formación krausista.

Efectivamente, el movimiento krausista español alcanza su plena madurez histórica cuando deja de ser un sistema metafísico-filosófico homogéneo, es decir, cuando los creadores de la Institución Libre de Enseñanza (1876) matizan sus doctrinas, hasta tal punto que en adelante el krausismo puede llamarse *Institucionalismo*, y cuando los discípulos de Sanz del Río y de Giner asimilan parte de las nuevas corrientes positivistas forman esa otra nebulosa denominada *krauso-positivismo*.

Dos causas parecen intervenir en la evolución del krausismo hacia el institucionalismo y el *krauso-positivismo*: una externa y otra interna, mucho más importante. Durante los primeros años de la Restauración, el krausismo ortodoxo es atacado y puesto en tela de juicio por un amplio frente formado por los enemigos de siempre, los tradicionalistas como Gumersindo Laverde, Ortí y Lara y el joven Menéndez Pelayo, etc., y por los liberales que, después del fracaso de la experiencia revolucionaria, consideran que una filosofía idealista es un anacronismo frente al dinamismo científico y filosófico del resto de Europa. En las primeras filas de estos últimos figuran el introductor del neokantismo en España, José del Perojo (1852-1908); el defensor del hegelianismo, Rafael Montoro, y el antiguo discípulo de Sanz del Río, adepto ya de la corriente positiva, el poeta y crítico literario Manuel de la Revilla (1846-1881). Otros impugnadores del krausismo son los positivistas, médicos en su mayoría, como Luis Simaro Lacabra, agrupados en torno a la revista *Anales de Ciencias Médicas*.

Estas presiones externas facilitan la adaptación a las nuevas corrientes de un sistema idealista que en sí mismo encerraba las posibilidades de evolución, aspecto que analizaremos ulteriormente con más detenimiento. Jiménez-Landi sintetiza la situación del krausismo en los primeros años de la Restauración en las siguientes palabras: «El krausismo, pues, habíase quedado atrás, más cuando ya había cumplido su misión histórica: abrir las puertas del mundo intelectual español a los aires auropeos y echar una semilla de renovación educadora en los surcos de la libertad y de la ética» (Jiménez-Landi, 1973, pág. 506). Se abre entonces el período (largo período) de mayor irradiación intelectual e ideológica de «la manera de ser español» profesada por Sanz del Río y el período en que la «semilla renovadora» da sus más profundos y más duraderos frutos en el campo de las realizaciones pedagógicas, en el de las ciencias psicológicas, jurídicas y sociales y en el de las ideas estéticas.

1.4.1.1. El krausismo español como filosofía idealista

Como cualquier filosofía idealista, como el hegelianismo del que deriva, el krausismo es un sistema homogéneo y completo, cuya biblia, *Urbild der Menschheit* (1811), puede proporcionar por deducción soluciones para todo. El libro de

Karl Christian Krause (1781-1832), en su traducción española, *Ideal de la Humanidad para la vida* (1860), pasa a ser la obra de referencia de los krausistas españoles (Ureña, 1992), por lo menos hasta el momento en que, después de 1875, algunas de sus líneas básicas (concepción religiosa, filosofía de la historia) se transforman en grandes *ideas legitimadoras*, más o menos independientes del sistema total.

Es, pues, imprescindible recordar lo que eran en su forma primigenia la metafísica krausista y su consecuente filosofía, difundidas por Julián Sanz del Río (1814-1874). Dicha metafísica puede encontrarse resumida en la siguiente frase de Sanz del Río:

El hombre, imagen viva de Dios, y capaz de progresiva perfección, debe vivir en la religión unido con Dios y subordinado a Dios, debe realizar en su lugar y esfera limitada la armonía de la vida universal, y mostrar esta armonía en bella forma exterior: debe conocer en la ciencia a Dios en el mundo; debe en el claro conocimiento de su destino educarse a sí mismo (*cit.* en Abellán, 1984, pág. 429).

Este texto muestra que la metafísica krausista es inseparable de una filosofía para la vida, a la que podemos calificar de progresiva, ya que el hombre «imagen vida de Dios» es capaz de «progresiva perfección». El esencial imperativo del hombre en la existencia es perfeccionar la totalidad de sus atributos, tanto del cuerpo como del alma, para intentar acercarse a la síntesis entre la naturaleza y el espíritu. El ser humano, en el tiempo finito que le toca vivir, debe perfeccionarse a sí mismo gracias, entre otras cosas, a la educación y al cultivo de la ciencia.

La filosofía krausista desemboca en una ética individual, que se fundamenta en la voluntad de perfectibilidad y que, desde luego, es base a su vez de la socialidad y de la armonía social. Pero esta ética individual es también la ética de la Humanidad que tiende a su progresiva perfección realizada en el tiempo, es decir, en la Historia. La Historia es, pues, la evolución en el tiempo de la Humanidad hacia su perfección, y la etapa final (encontramos de nuevo la metafísica) se produce cuando la Humanidad entra en el reino de Dios.

Dicho sea de paso, esta optimista concepción del hombre, que desconoce la mancha del pecado y para la que el mal es la ignorancia, provoca fuertes turbulencias al chocar con el pesimismo antropológico católico que impregna la sociedad desde tiempos inmemoriales (véase Abellán, 1984, págs. 438-465). Lo que interesa destacar es que el krausismo «puro» encerraba los gérmenes de su posible adaptación a otras corrientes intelectuales. Aunque la ciencia para el krausismo diste mucho de la ciencia experimental, por ser una elaboración teórica (*Wissenschaft*) que abarca filosofía, religión y moral (López-Morillas, 1956, págs. 90-94), es una búsqueda abierta. La idea de evolución progresiva de la Humanidad en la Historia y la teoría biológica de la evolución son de naturaleza diferente, pero no son antinómicas y van en la misma dirección.

La filosofía de Krause, aunque especulativa, desemboca lógicamente, por deducción a partir de su fundamento ético, en una práctica individual y social. Lo individual y lo social se vinculan según los imperativos del *racionalismo ar-*

mónico que impone una concepción organicista de la sociedad, característica fundamental de lo que será con Giner y con Posada una original tendencia de la sociología española. Por otra parte, hay que subrayar que la filosofía social krausista implica el mejoramiento del hombre para que pueda haber mejoramiento social: esta idea, implícita en la doctrina de Krause, será altamente proclamada como principio, después del fracaso del Sexenio, para anular la idea de revolución, de cualquier revolución, sustituirla por la de evolución. Ahora bien, la reforma del hombre sólo puede conseguirse a través de la educación, en la que la enseñanza, la ciencia y el arte desempeñan un papel de primer plano.

El krausismo como sistema idealista completo, con su propio lenguaje —imitación del específico lenguaje de Krause y objeto de mofa de parte de los adversarios— no podía dejar de adaptarse ante la nueva mentalidad positiva. Para los hombres que se formaron en su seno, la adaptación resultó relativamente fácil, ya que la misma doctrina estaba abierta a las varias posibilidades de enriquecimiento proporcionadas por el positivismo.

1.4.2. **La mentalidad positiva y los debates sobre la ciencia española**

Los grandes sistemas filosóficos positivistas (el de Comte, de Haeckel, de Spencer, para atenernos a los que tuvieron mayor influencia en España) derivan de la experiencia, o mejor dicho, de la ciencia experimental; de la misma manera que ésta aísla el objeto de estudio, el positivismo quiere estudiar los hechos en sí, sin ideas previas. Del análisis de los hechos y de sus relaciones se sacan leyes, a partir de las cuales por inducción se construye un sistema global que es la explicación última de las cosas en un momento dado de la evolución histórica. Tal es el esquema común (muy simplificado) de las varias filosofías positivistas. Las diferencias aparecen en la significación que cada sistema atribuye al último nivel de conocimiento. Para Auguste Comte (1798-1857), las leyes de encadenamiento de las varias ciencias forman la ciencia última que es la sociología; así considerada es la filosofía del sistema, su objeto es la Humanidad. El naturalista alemán Ernst Haeckel (1834-1919), adepto del transformismo de Darwin, después de estudiar de modo científico las varias etapas de la evolución desde las formas elementales de la vida («positivismo ontológico», según Núñez Ruiz, 1975, pág. 187), llega, por inducción y mezclando la investigación científica con especulaciones, a formular un monismo naturalista que no dista mucho de una concepción animista. En cuanto a Herbert Spencer (1820-1903), su gran originalidad frente a la euforia científicista de la época consiste en afirmar el carácter *incognoscible* de la naturaleza última del universo. Dejando abierta la puerta al misterio, se empeña en buscar una explicación global positiva de la evolución de los seres a partir de las leyes de la mecánica. Por desembocar en una ética, su concepción organicista de la sociedad tuvo gran repercusión en España.

Esta somerísima caracterización de las grandes filosofías positivistas no es inútil para comprender tanto la atracción que pudieron ejercer sobre los intelectuales españoles por relacionarse con la ciencia como la dificultad de su total asimilación por el rechazo absoluto (o relativo en el caso de Spencer) de la metafí-

sica y de la religión. Este sentimiento de atracción y repulsión por el positivismo se patentiza en los mismos títulos de las sesiones del Ateneo dedicadas a ese movimiento: «¿El actual movimiento de las ciencias naturales y filosóficas, en sentido positivista, constituye un grave peligro para los grandes principios morales, sociales y religiosos en que descansa la civilización?» (Núñez Encabo, 1976, pág. 45).

La penetración de las ideas positivistas en España provoca, por los años 1875-1880, una verdadera ebullición intelectual que da lugar a violentos debates en el Ateneo (de Madrid, de Barcelona, etc.) y sobre todo en la prensa, entre los partidarios y los defensores de «los grandes principios morales, sociales y religiosos». El vehículo de las nuevas ideas son revistas como *Revista Contemporánea*, *Anales de Ciencias Médicas*, e incluso —y el dato es revelador de una nueva actitud intelectual de los krausistas— *El Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*.

Durante los primeros años de la Restauración, esta efervescencia da lugar indudablemente a una gran difusión de las ideas positivas en el sector intelectual de la burguesía y de la clase media, sobre todo entre los que se dedican a una actividad científica, pero no se impone claramente ninguna escuela positivista, porque tal vez esos sistemas importados no pueden injertarse en una sociedad que no ha alcanzado el adecuado nivel de desarrollo social y científico. En Cataluña, la presencia de una burguesía dominante explica que el positivismo haya podido generar una ideología justificadora del orden social. El filósofo catalán Pedro Estasén y Cortada (1855-1913) lleva el comtismo hasta sus últimas consecuencias (Abellán, 1989a, págs. 96-97). Significativa de la realidad socioeconómica de Cataluña es la utilización que hace Estasén del positivismo para justificar el proteccionismo catalán. Otra figura destacada y original de la Cataluña de aquellos años es la de Pompeyo Gener (1849-1919), cuya obra total merecería atento estudio por ser este escritor un mediador en España del positivismo, de la obra de Max Nordau y luego de la de Nietzsche (Abellán, 1989a, págs. 87-88; Sobejano, 1967a). Si se considera aparte el caso de Cataluña, es verdad que en la perspectiva histórica española no sobresale ningún pensador positivista de primer plano, pero no se puede negar que el positivismo haya suscitado una reflexión intensa y profunda que se concreta en innumerables publicaciones (libros y artículos) de carácter filosófico o científico en espera de reseña exhaustiva y de clasificación, pero de cuya riqueza da idea el muy documentado trabajo de Diego Núñez Ruiz (1975). Entre esas publicaciones hay muchas traducciones y glosas de obras extranjeras. Las más recientes teorías de todas las ramas del saber se ponen así al alcance de los especialistas y del público. Es el caso de las obras de Darwin, de los fisiólogos, psicólogos, psicofisiólogos, etc., alemanes y franceses (Buchner, Wundt, Claude Bernard, Moleschott...), cuyas ideas refuerzan, entre otras cosas, la concepción naturalista de la literatura (descubrimiento del cuerpo, de la sexualidad, de la relación entre el cuerpo y el espíritu...).

Además de una influencia difusa que contribuye a valorar la observación de las cosas y la experiencia, a dar interés a la realidad de la naturaleza del ser humano, de la sociedad, etc., y a fomentar una actitud y una estética realistas, la mentalidad positiva despierta una inaudita preocupación por la ciencia. La manifestación más visible de dicha preocupación es la llamada segunda *polémica de la*

ciencia española, replanteamiento de la que tuvo lugar a partir de 1782 con motivo de la publicación del artículo *Espagne*, firmado por Masson de Morvilliers, en la *Encyclopédie Méthodique* (García Camarero, 1970, págs. 8-9, 75-147). La polémica iniciada por una «Revista crítica» (1846-1881) de Manuel de la Revilla, publicada en la *Revista Contemporánea* (30 de mayo de 1876) —que hace saltar a la palestra en las columnas de la *Revista Europea* al joven Marcelino Menéndez Pelayo, «católico a machamartillo», según sus propias palabras— se prolonga hasta el 1 de abril de 1877, fecha de publicación en la *Revista Contemporánea* del artículo de José del Perojo (1852-1908), *La ciencia española bajo la Inquisición*. La polémica, muy viva, opone a los partidarios del desarrollo de la ciencia y de la filosofía científica, Revilla, Perojo, Gumersindo de Azcárate (1840-1917), que acusan a la Inquisición y al fanatismo de ser causa de la debilidad de la ciencia y de la filosofía españolas a los que, como Gumersindo Laverde (1840-1890), Menéndez Pelayo, Alejandro Pidal y Mon (1846-1913), esgrimien-do listas de sabios y de filósofos españoles (Ramón Lulio, Luis Vives, Suárez...), sostienen que la ciencia y la filosofía alcanzaron «muy notable desarrollo en España». Como en la primera polémica (la de 1782), se trata de un enfrentamiento ideológico entre tradicionalistas que ven en las ciencias naturales y la filosofía positiva un germen de incredulidad y los liberales que, ahora, ante el desarrollo del conocimiento científico, asimilan la ciencia con el progreso y se valen de ella para pasar a la ofensiva contra las fuerzas del inmovilismo. La polémica se apaga, pero el debate permanece abierto. Es de notar que en la última década del siglo se matizan notablemente las posiciones. Menéndez Pelayo reconoce que es bastante flaca la contribución española a la ciencia universal (García Camarero, 1970, pág. 15). El mismo Santiago Ramón y Cajal (1852-1934) confiesa, en 1897, que piensa «sinceramente que la hipótesis del fanatismo religioso es, en el terreno histórico, notoriamente insuficiente». Para él, el orgullo, el desprecio al trabajo y sobre todo el *enquistamiento espiritual* de la Península, es decir, el miedo al espíritu europeo, explican más que todo la escasez de la producción científica e industrial (García Camarero, 1970, págs. 387-392).

No cabe duda de que la penetración de las ideas positivistas y de las nuevas teorías científicas alimenta un debate abierto desde hace tiempo. Es de recordar que durante el Sexenio la propagación de las teorías transformistas a partir de algunas universidades (Sevilla, Santiago de Compostela, etc.) y de ciertas instituciones levantó una polémica tal vez más violenta que la de 1876. Es curioso notar que las ideas de Darwin alcanzaron su plena difusión durante los primeros años de la Restauración, cuando se publicaron las traducciones españolas de sus obras —particularmente *El origen de las especies por medio de la selección natural*—, entre 1876 y 1885 (García Sarriá, 1978; Núñez Ruiz, 1975).

Las polémicas, los debates, las discusiones son las manifestaciones visibles de la penetración de las ideas positivas y de las teorías científicas. Pero ¿cuál es la situación de la ciencia en España? ¿Hasta qué punto el positivismo favorece su desarrollo?

Las respuestas a tales preguntas las da José María López Piñero en su estudio, ejemplar por su rigor y escrupulosidad, «La literatura científica en la España contemporánea» (López Piñero, 1967). Tras explicar las causas del hundimiento de la ciencia española de la Ilustración («que llegó a gran altura durante Ja

segunda mitad del siglo XVIII») en el primer tercio del siglo XIX, y analizar detenidamente la etapa «intermedia» (1833-1875) «tan desconocida y cuya contribución al desarrollo ulterior es fundamental», López Piñero examina, por disciplinas (matemáticas, astronomía, etc.), las principales contribuciones de los científicos durante la Restauración. Este último apartado es, como los demás, un admirable trabajo de erudición científica, cuyo título, «La recuperación de la ciencia española desde la Restauración», vale como conclusión para subrayar el salto cualitativo y cuantitativo dado por las varias disciplinas científicas a partir de 1875.

El método de López Piñero puede calificarse de «positivo», en la medida en que el estudio está centrado rigurosamente en el objeto estudiado y no se alza nunca a consideraciones filosóficas. Las explicaciones que da de las vicisitudes de la ciencia española desde el siglo XVIII son exclusivamente históricas (la guerra de Independencia, la represión fernandina son responsables del «período de catástrofe» de la historia de la ciencia española, mientras que «el aquietamiento político de la Restauración permite recoger y ampliar las cosechas sembradas en la etapa “intermedia”»). Las demás condiciones, como el interés público por la ciencia, son apenas aludidas, posiblemente porque se consideran implícitas como puede dejarlo suponer el juicio valorativo acerca del Premio Nobel de Medicina de 1906, Santiago Ramón y Cajal (1852-1934): «La gran personalidad de Cajal ha influido poderosamente en el desarrollo de la investigación científica española y en su consideración social».

Es verdad que López Piñero sólo se ocupa de las ciencias más bien experimentales y deja de lado las disciplinas relacionadas con las ciencias humanas, la psicología, la psicofisiología, la sociología, etc., que, con las grandes teorías científicas (el transformismo, el evolucionismo), apasionaron a los intelectuales de aquellos años y alimentaron debates y especulaciones, en los cuales los krausistas tomaron parte activa y preponderante.

1.4.3. La corriente krausista y el movimiento positivista (el «krauso-positivismo»)

Es muy significativo que los más excelsos cultivadores de las ciencias humanas que entran en España en la estela del movimiento positivista sean hombres que en sus años de formación pasaron por las aulas de los profesores krausistas o por las de la Institución Libre de Enseñanza. Es decir, que todos, como dice Clarín a propósito de Posada, proceden «de Giner, que procede de Krause», aunque —añade Clarín— con el importante matiz de «una absoluta independencia de pensamiento» (Posada, 1892, pág. XVII). Uno de los primeros especialistas en psicología en España es Urbano González Serrano, discípulo de Sanz del Río. Hacia 1871 deriva con Nicolás Salmerón hacia el positivismo pero nunca renuncia a la ética y a la filosofía básica del krausismo. Todos los intelectuales a quienes citaremos a continuación siguen poco más o menos la misma trayectoria que González Serrano, trayectoria que Adolfo Posada sintetiza en la expresión *krauso-positivismo*.

La doctrina o, más bien, dirección total del pensamiento que hubo de influir sobre el krausismo de González Serrano, fue la positivista. Pero esta corriente, a pesar de sus grandes atractivos, de su imponente cortejo de importantísimas investigaciones, no arrastró al filósofo español. Le ilustró, haciéndole recoger los resultados de la investigación realista, directa, sobre las cosas mismas, le hizo más prudente y estimuló su nativo espíritu crítico. La posición que en su krauso-positivismo ocupa González Serrano es la indicada; es acaso la que va implícita en el propio Krause, por más que éste no podía definirla plenamente, ni aprovecharse de ella (Posada, 1892, pág. 115).

La cita paradigmática, incluso de la capacidad de apertura de la filosofía de Krause, centra la idea explicativa de la existencia del krauso-positivismo.

Con grandes variantes, que como siempre dan sentido a las abstractas etiquetas, y que sólo estudios monográficos pueden restituir, siguen la misma trayectoria las figuras más destacadas de las siguientes disciplinas. En sociología (ciencia nueva) destacan: Gumersindo de Azcárate (1850-1917), Urbano González Serrano, Adolfo Posada (1860-1994), Manuel Sales y Ferré (1843-1910). En pedagogía, materia que con Bartolomé Cossío (1857-1935) alcanza categoría universitaria (Abellán, 1989, págs. 165-173), encontramos a Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), el más excelso y el más completo pedagogo de la España contemporánea, y a otros muchos (digno de mención es el grupo de cate-dráticos de la Universidad de Oviedo, llamado «círculo neo-krausista de Oviedo»; Abellán, 1989, págs. 137-139). En historia sobresale la obra de Rafael Altamira (1866-1951) iniciador de una historia de carácter científico. El derecho penal es verdaderamente replanteado por Pedro Dorado Montero (1861-1919). Además de gran novelista, Leopoldo Alas, *Clarín* (1852-1901), es la eminente figura de la crítica literaria de su tiempo. En cuanto al polígrafo Joaquín Costa, su ingente obra polifacética le hace inclasificable entre los grandes hombres del siglo.

Todas estas personalidades (y otras muchas), verdaderamente destacadas en su especialidad, pueden considerarse como representantes del *krauso-positivismo*. Así puede justificarse la afirmación, algo paradójica a primera vista, según la cual «el positivismo se introduce en nuestro país a través del krausismo» (Núñez Encabo, 1976, n. 13, pág. 123).

Como hemos mostrado en el primer apartado, la doctrina de Krause estaba abierta a ulteriores evoluciones (es también lo que sugiere Posada en la cita anterior). Entre el krausismo y el positivismo pudieron establecerse relaciones a partir de «las categorías-puente» de «unidad» y «evolución», aunque formuladas bajo procedimientos muy diversos (Núñez Ruiz, 1975, pág. 80). Por otra parte, sabemos que para el krausismo español, la filosofía no se reduce a especulación abstracta, sino que tiende a la aplicación concreta en todos los sectores de la actividad humana. No puede sorprender, pues, si ya desde 1878, Nicolás Salmerón (1838-1908), después de mostrar que la enseñanza de su maestro Sanz del Río tendía más que a propagar una doctrina a ejercitar la reflexión, «a buscar en la realidad misma y no en aprensiones subjetivas las fuentes del saber», puede afirmar con fuerza: «No basta, hoy sobre todo, la especulación para el filósofo, ni puede limitarse a sistematizar los datos de la conciencia; necesita conocer a lo

menos los capitales resultados de la observación y la experimentación en las ciencias naturales» (*cit.* en Abellán, 1984, pág. 514).

Tampoco puede sorprender la posición de Giner de los Ríos cuando, en 1878 también, confiesa que debe completar los puntos de vista de Krause, Ahrens, Sanz del Río con «los progresos que en los últimos años han realizado la antropología, la fisiología psicológica y la novísima psicofísica (merced a los trabajos de Wundt, Fechner, Lotze, Helmholtz, Spencer)» (*cit.* en Laporta, 1974, pág. 261). Spencer y Darwin son nombrados profesores honorarios de la Institución Libre de Enseñanza, y el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* es un órgano desinteresado de difusión de las teorías y de los descubrimientos científicos europeos.

Lo que permanece vivo en todos los que fueron discípulos de Sanz del Río o de Giner, aun en los que se alejan más de las enseñanzas de los maestros, como Manuel Sales y Ferré (1843-1910) o Pedro Dorado Montero (1861-1919), es una autenticidad ética, una entereza humana que proceden de esa profunda huella dejada por el krausismo, tan acertadamente caracterizada por Clarín: «El krausismo español [...] había dejado en buena parte de la juventud estudiosa e inteligente, como un rastro perfumado, el sello de una especie de unción filosófica que engendraba el ánimo constante y fuerte del bien, el instinto de la propaganda, de la vida ideal, de abnegación pura y desinteresada: a la cabeza de estos jóvenes, como un padre y un maestro, estaba uno de los espíritus más grandes y más nobles que ha producido España, el señor D. Francisco Giner de los Ríos» (Posada, 1892, pág. XVII).

Además, en muchos queda viva la idea de trascendencia. Por eso se sienten mucho más cerca de Spencer que de Comte, aunque su verdadera filosofía sea un eclecticismo que mezcla idealismo (fe en el progreso, fe en la prefectibilidad del hombre) y empirismo, y que, desde luego, rechaza cualquier dogmatismo.

Ese eclecticismo, que tiene la fuerza de una convicción, es el resultado de la feliz conjunción y de la fértil asimilación de lo mejor del idealismo krausista y de lo más aceptable (la ciencia, el método experimental, etc.) del positivismo. No puede generar, como, por ejemplo, el comtismo, una ideología imperialista que salga a conquistar el mundo, pero sí una confianza en sí mismo que anima una certidumbre en el porvenir. Un porvenir que ya ha empezado en la medida en que cada hombre debe prepararlo cada día educándose y educando a los demás, «haciendo hombres».

1.4.4. El krausismo en la actividad educativa y en la crítica literaria

«Hacer hombres» es el fin de la Institución Libre de Enseñanza, escuela privada fundada por Francisco Giner en 1876 y considerada hoy como una de las más prestigiosas experiencias pedagógicas de la España contemporánea. «La personalidad de Giner y la experiencia de la Institución Libre de Enseñanza son en mi opinión —escribe Francisco Laporta—, y refiriéndome a España, los acontecimientos pedagógicos que tienden el puente, menos definido en otros países, entre las pedagogías *ilustradas* y *románticas* [entiéndase a Rousseau,

Pestalozzi, Froebel, y en España a Pedro Montesino] y las llamadas *escuelas nuevas* del siglo XIX» (Laporta, 1977, pág. 22). Sobre la personalidad y las concepciones pedagógicas de Giner, sobre la Institución y su funcionamiento, sus colaboradores, su alcance y su irradiación existe hoy abundante y valiosa bibliografía que exime de entrar en detalles; citaremos y remitiremos a: Gómez Molleda, 1966; Jiménez-Landi, 1973, 1996; Jobit, 1936; Laporta, 1977; López-Morillas, 1969.

«Hacer hombres» implica una concepción antropológica, una concepción y una práctica pedagógicas y una finalidad.

Para Giner, como para Krause y Sanz del Río, el hombre es un ser perfectible en sus diversas cualidades racionales, sentimentales, sociales, estéticas, físicas...; es una unidad orgánica, expresión de «la bondad de la naturaleza»; ninguna de sus cualidades, ninguno de sus atributos debe menospreciarse. Despreciar al cuerpo «es olvidar la ley de la armonía divina en la humanidad» (*cit.* en Abellán, 1989a, pág. 157). Cada hombre tiene en sí mismo, con la razón y la voluntad, la posibilidad de su mejoramiento intelectual y moral: «la razón humana está hecha para descubrir gnoseológicamente el bien y aplicarlo a la conducta práctica de la vida» (*Ibíd.*, pág. 156). El mal, pues, es sólo falta de conocimiento. El principio fundamental del humanismo de Giner es el de la sustantividad y de la independencia de la persona, y desde luego de su total libertad: «Siendo cada individuo el único llamado a juzgar de su propia vocación y aptitud para cada fin determinado, él sólo puede tener la facultad de elegirlo» (*cit.* en Laporta, 1977, pág. 52).

La concepción pedagógica de Giner, la que se pone en práctica en la Institución Libre de Enseñanza, dimana de esa filosofía (tan brevemente resumida), que es fundamentalmente la del krausismo. La educación tiende a desarrollar todas las capacidades naturales, sin olvidar el cultivo del cuerpo; debe estimular el uso de la razón para fortificar la conciencia ética individual. La base de la formación del niño es lo que llama Giner el método intuitivo que «exige del discípulo que piense y reflexione por sí mismo, en la medida de sus fuerzas, que investigue, que arguya, que cuestione, que intente, que dude, que despliegue las alas del espíritu, en fin, y se rinda a la conciencia de su personalidad racional» (Giner de los Ríos, 1969, pág. 14). Para desarrollar el pensar por cuenta propia y el espíritu crítico debe dedicarse particular atención a los métodos activos, como la observación sensible de la realidad y el estímulo de la actividad creadora. Esa educación integral implica la práctica de la coeducación, el contacto directo con la naturaleza favorecido por las excursiones al campo, el cultivo del arte por visitas de museos y monumentos, el trabajo manual, la gimnasia, y también la introducción en los programas de asignaturas no integradas en la enseñanza oficial, como las ciencias naturales, la geología, la antropología. Otras consecuencias innovadoras de tal concepción son la supresión de las barreras entre primera y segunda enseñanza y entre las varias asignaturas, ya que de la misma manera que el ser humano es una «unidad orgánica», la ciencia es un «todo orgánico» y la pedagogía es un sistema de diferenciación progresiva (Giner de los Ríos, 1969, pág. 15). La aplicación de esta pedagogía cuenta mucho con la influencia del maestro que debe ser un ejemplo en todo. Basta decir que incluso los adversarios de los krausistas se ven obligados a reconocer la entereza y la rectitud moral de Giner y de sus colaboradores.

En cuanto a las finalidades, la primera, intrínseca, es el enriquecimiento del hombre en el sentido del bien y en todas sus dimensiones; tal enriquecimiento es el imperativo categórico de cualquier intento de transformación de la sociedad. El proyecto, dadas las condiciones del país, podría parecer ambicioso, idealista, si Giner y sus colaboradores, entre los cuales hay que destacar a Bartolomé Cossío (1857-1935), que expuso su doctrina pedagógica en *De su jornada* (1929), no se hubieran asignado con lucidez etapas bastante precisas. La finalidad que a medio plazo asignan a su proyecto es formar una elite capaz de dirigir el país. Hasta tal punto que el institucionismo es, como muestra María Dolores Gómez Molleda (1966), un reformismo social, político, económico que, de momento, sólo puede obrar en el sector limitado, pero prometedor, de la enseñanza. Merced a la paciente acción de Cossío, las ideas de la Institución se difunden gracias a la creación de organismos o instituciones, como la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1906), la Dirección General de Enseñanza Primaria, con Rafael Altamira (1866-1951) a la cabeza (1911); la Residencia de Estudiantes (1910), etc. En cuanto a los hombres formados por la Institución Libre de Enseñanza o por Universidades que difunden su espíritu (entre las cuales hay que mencionar a la de Oviedo con Clarín, Posada, Buylla, Sela, Aramburu, Altamira) son muy numerosos. Por lo que se refiere a la Institución, basta citar a algunas personalidades prestigiosas: Julián Besteiro, Manuel y Antonio Machado, Fernando de los Ríos, José Castillejo, Luis de Zulueta, Manuel Azaña, Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala, Alberto Jiménez Fraud, Gregorio Marañón, Eugenio d'Ors, Américo Castro, Salvador de Madariaga, y otros muchos (veáse Gómez Molleda, 1966) para justificar la afirmación de María Dolores Gómez Molleda, según la cual la Institución Libre de Enseñanza, y a través de ella la doctrina de Krause, «fue una tendencia a la reforma práctica de la vida, de la cultura y del modo de ser español» (*Ibíd.*, pág. 30).

Otro sector de actividad en el que se distinguen los intelectuales que han tenido una influencia krausista es el de la crítica literaria. La reflexión apasionada que emprenden sobre el hecho literario merece calificarse *también* de reformadora, en la medida en que quieren que sea una contribución a la renovación cultural de la sociedad española. Pero es preciso ver que ese modo peculiar de ser español, que se afirma también frente a la literatura, se sitúa en un contexto general, europeo y español, de verdadero auge de la crítica literaria, que alcanza en la segunda mitad del siglo XIX categoría de género. Basta evocar los grandes monumentos sistemáticos que son, por ejemplo, las obras de Sainte-Beuve o de Taine, para dar idea de la dignificación del género. La crítica —escribe Sergio Beser— «es la base casi general a todas las manifestaciones del pensar humano de esta época: corresponde a la ideología de la burguesía y refleja el liberalismo político en el plano del pensamiento» (Beser, 1968, pág. 33). La crítica literaria es un género autónomo, en la medida en que se propone exclusivamente explicar la obra artística, pero no independiente, ya que su finalidad, que no se limita nunca a la obra en sí, está previamente determinada por posiciones filosóficas o ideológicas y más aún cuando, como en el caso de Taine, tiene pretensiones científicas. (Y citamos a Taine por la gran influencia que tuvo en España, incluso en... Menéndez Pelayo; Beser, 1968, pág. 63.)

Dentro del panorama español de la época, la crítica literaria desempeña un papel cultural de primer orden. Las numerosas publicaciones (libros y folletos) a que da lugar ya dan idea de una vitalidad que se expande sobre todo en periódicos y revistas. El dinamismo de la crítica es inseparable del gran desarrollo de la prensa a partir de 1868 y durante la Restauración. Las numerosas y prestigiosas revistas (*La Ilustración Ibérica*, *La Ilustración Española y Americana*, *La España Moderna*, *La Ilustración Artística*, etc.) y los semanales suplementos que se añaden a los grandes rotativos (*El Imparcial*, *El Liberal*, *La Época*, *La Correspondencia de España*, etc.) son los vectores irremplazables de la difusión de la crítica, cuyo prodigioso desarrollo se sitúa dentro de la efervescencia de los grandes debates filosóficos e ideológicos del momento. Hasta tal punto que, si dejamos de lado los infinitos matices, de los que sólo un estudio detallado pudiera dar idea, y si ponemos aparte al grupo de los críticos catalanes, José Yxart, Juan Sardá, etc. (Beser, 1968, págs. 58-59), es lícito clasificar en dos grupos a los críticos literarios de la Restauración.

Por un lado, están los escritores de ideología tradicionalista o liberal moderada y de religión católica; sus dos figuras más destacadas son Menéndez Pelayo y Emilia Pardo Bazán. «Los dos, dentro del campo de la cultura y la literatura y tal vez inconscientemente, intentan situar la mentalidad tradicionalista a la altura de los tiempos. Menéndez Pelayo dando bases racionales al historicismo tradicionalista; Pardo Bazán vigorizando esa mentalidad con la adaptación de las modas literarias europeas» (Beser, 1968, pág. 58).

De otro lado, los intelectuales liberales progresistas que, como para cumplir una misión, dedican parte de su actividad a la crítica literaria: Francisco Giner de los Ríos, Manuel de la Revilla, Urbano González Serrano, Leopoldo Alas, Adolfo Posada, Rafael Altamira, y ocasionalmente Armando Palacio Valdés. Todos han recibido influencia krausista y todos tienen un muy alto concepto de la literatura, que procede indudablemente de la privativa dignificación krausista del arte, repercutida por Sanz del Río («Las obras de arte [...] son una viva y progresiva revelación de la divinidad entre los hombres»; *cit.* en López-Morillas, 1956, pág. 129) y explicitada por Giner en numerosos escritos. Para él, el arte, y especialmente la literatura, es una intuición de armonía superior y una aspiración a la totalidad, una aspiración «a conocer y sentir toda la verdad y belleza en el mundo físico, en el espiritual, en el de la sociedad humana, en el universo en fin, y sobre el universo a Dios» (Giner de los Ríos, 1969, pág. 27). Desde luego, el arte contribuye más que todo al perfeccionamiento del hombre, del hombre en general (aspecto idealista), pero también del hombre actual (aspecto reformador). Tal dualidad se halla representada en la creación artística, por lo menos en la que «aspira a vivir eternamente en la memoria de los pueblos»: ésta «debe, por un lado, referirse a las leyes necesarias de lo bello; por otro, al carácter de la civilización en que nace; lo inmutable y lo temporal, lo accidental y lo absoluto han de tener en ella representación» (López-Morillas, 1973, pág. 159). Por eso la literatura es superior a la historia, ya que aquella restituye la vida que a ésta le falta. Por eso también la obra de arte, producto de la «intuición artística», es, por una parte, plasmación de la visión del artista, y por otra, generalización de esta intuición individual (López-Morillas, 1956, pág. 126). Estas características, a las que hay que añadir un fundamental optimismo («la vida toda nos aparece como

una obra artística»; Giner de los Ríos, 1969, pág. 22), son elementos básicos de la crítica literaria de Giner de los Ríos y, en última instancia, son las que asoman, como elementos esenciales, pero adaptados a las nuevas exigencias de los tiempos, en las obras de crítica de González Serrano, Clarín o Altamira.

Varios escritos de Giner (1969, págs. 53-63) dejan transparentar cierta nostalgia de la poesía épica por ser este género la expresión de la unidad de todo un pueblo, mientras que la poesía lírica, que domina en la primera mitad del siglo XIX, es la poesía de la variedad individual y la «proyección artística del egoísmo» (López-Morillas, 1956, pág. 134). Antes de 1875, tanto Sanz del Río como Giner o Francisco de Paula Canalejas (1834-1883) pensaban que el género del porvenir, el que restablecería la unidad entre el arte y todo el pueblo, sería el drama (López-Morillas, 1973, págs. 55-75). Pero la reacción contra el lirismo se produjo mediante la novela, cuya primacía marcó el paso de la sensibilidad romántica a la realista, fuertemente condicionada por la nueva mentalidad positiva. Para Clarín, para González Serrano, para Altamira, para todos los epígonos del krausismo la novela es el género más adecuado al espíritu de los tiempos. Significativo de la pervivencia de la influencia krausista es el hecho de que hasta el final del siglo todos consideren que la novela es a la vez la «épica del siglo» (Clarín), es decir, el género que mejor refleja la unidad del pensar común (de una clase, diríamos) y la expresión del propio sentir del autor. Para González Serrano, en 1881, la novela «lo mismo revela las impresiones y juicios personales del artista que las circunstancias reales y objetivas que acompañan el desarrollo de la acción» (*cit.* en López-Morillas, 1956, pág. 201). De la misma manera define Rafael Altamira, en *Psicología y literatura* (1905), lo que es la novela (y lo que fue desde 1975): «Si nos fijamos en la novela por ser el género característico de nuestros días, hallaremos continuamente penetrada su cualidad épica por el más genuino lirismo» (*cit.* en Mainer, 1987, pág. 151).

Estos puntos de vista, que insisten en el aspecto subjetivo de la creación literaria y recuerdan la «intuición artística» de que hablaba Giner, permitirían ya explicar la moderada y limitada aceptación del naturalismo de Zola, considerado sin embargo como una decisiva conquista moderna (Beser, 1972; López-Morillas, 1973, págs. 111-185). Casi en el mismo orden de ideas, la conciencia que todos tienen de la complejidad de la obra artística les hace ver con recelo cualquier intento de explicación científica de la literatura, lo que no les impide integrar en el aparato crítico todos los adelantos de la ciencia: psicología, psicofisiología, antropología, sociología, etc. Clarín, el más constante, el más eminente y el más prestigioso crítico de la Restauración, repite siempre que el arte no es reductible a la ciencia: «La crítica en nuestros días no puede todavía —ignoro si podrá más adelante— llamarse científica» (Clarín, 1889, pág. 61).

Todos nuestros críticos consideran que la crítica literaria tiene una misión histórica: la de educar al público, formar su gusto, es decir, contribuir al perfeccionamiento del hombre (Beser, 1968, págs. 149 y ss.; Lissorgues, 1989, págs. 21-25). Para Clarín, la crítica militante —que él califica de higiénica y policíaca— es una necesidad (Sobejano, 1967b, págs. 139-177). La regeneración intelectual y moral exige que se persiga sin tregua el mal gusto, la estupidez y que se haga resaltar «lo poco bueno que nos queda» (Clarín, 1887a, pág. 13). La crítica literaria tiene un afirmado papel educativo: permite explicar y difundir novedades eu-

ropeas y abrir entre el público el camino del arte, pues ciertas ideas salvadoras necesitan seguir el camino del arte para «llegar —explica Clarín— al seno de nuestra sociedad adormecida» (Botrel, 1972, pág. LXVIII). Esta misión reformadora y regeneradora hace que la crítica de los intelectuales que han hecho suya la ética krausista no sea inmediata y exclusivamente artística, sino mucho más. Sin olvidar la sustantividad del arte, la poesía, lo inefable (el misterio), sin olvidar los valores estrictamente literarios, Clarín y los demás críticos enjuician también las obras en función de criterios extraliterarios, sociológicos, antropológicos y, sobre todo, éticos.

1.5

La crisis de fin de siglo. El regeneracionismo

La denominación *crisis de fin de siglo* para designar los trastornos ideológicos, culturales y literarios que sacuden la sociedad española en la última década del siglo XIX y primeros años del XX es relativamente reciente. Frente al superficial desglose que, durante decenios y decenios de historia cultural, permitió, según las fluctuaciones de varias hipótesis interpretativas, yuxtaponer, oponer o relacionar *Modernismo*, *Regeneracionismo*, *Generación del 98*, el concepto de *crisis de fin de siglo* se impone hoy como resultado de una amplia aportación bibliográfica que integra dimensiones de las que prescindieron los anteriores historiadores de la literatura. Sería impropio realizar aquí una crítica de las varias posiciones a partir de las cuales se enjuiciaron las orientaciones definidas por los términos *Modernismo*, *Regeneracionismo*, *Generación del 98*, ya que estas críticas aclararían más el complejo ideológico de dichas posiciones que los mismos fenómenos. El caso de la ya afortunadamente veterana referencia a la *Generación del 98* es muy significativo de cómo pudo imponerse y funcionar una construcción ideológica *a posteriori*, encaminada a alzar en pedestales a unas personalidades literarias de primer plano en detrimento de la complejidad y del espesor cultural de un período. Más generalmente, sólo pudiera admitirse la teoría de las generaciones si se hubiera declarado que lo que se proponía era escribir una historia de las elites; como nunca hubo tal transparencia de intención, esta teoría resultó ser un engaño cultural. Sólo, en efecto, el trabajo multidimensional de los historiadores permite acercarse a la realidad cultural e ideológica del período estudiado.

De hecho, pocos momentos históricos han sido objeto de replanteamientos, de análisis y de nuevos enfoques como los últimos años del siglo XIX. Los estudios de Manuel Tuñón de Lara, Jaime Vicens Vives, Miguel Martínez Cuadrado, Juan Alfonso Ortí, José Ortega, José María Jover Zamora, Rafael Pérez de la Dehesa, los de Carlos Blanco Aguinaga, E. Imman Fox, José Luis Abellán, José Carlos Mainer y otros muchos permiten comprender mejor las múltiples e intrincadas dimensiones de la compleja crisis de fin de siglo. Los aspectos ideológicos, culturales y literarios aparecen desde luego como consecuencia de una situación histórica condicionada por lo político, lo social y lo económico.

Por otra parte, por aguda que sea la crisis simbolizada por el llamado «desastre» del 98, es obvio que no se puede considerar únicamente como consecuencia de la guerra de Cuba y de la pérdida de las colonias. Además de los gérmenes sembrados desde los primeros años de la Restauración por el krausismo y el positivismo en la intelectualidad de clase media, debe tomarse en cuenta el desarrollo de las ideologías proletarias, así como el contexto internacional caracterizado, entre otras cosas, por «un proceso de redistribución imperialista» de las zonas de influencia (Jover Zamora, 1981, pág. 286). Estas consideraciones, aducidas como ejemplos significativos, nos incitan a cierta cautela a la hora de delimitar el período llamado fin de siglo. La accesión al protagonismo histórico de la clase obrera puede situarse en 1890 (primeras manifestaciones del Primero de Mayo); en cuanto al movimiento regeneracionista, da una de sus primeras obras en 1890 con *Los males de la patria y la futura revolución española. Consideraciones generales acerca de sus causas y efectos*, de Lucas Mallada, y en 1912 se publica *Reconstitución de España en vida de economía política actual*, de Joaquín Sánchez de Toca (1852-1942). Parece lícito, pues, situar la crisis de fin de siglo en el período abarcado por la última década del siglo XIX y el primer lustro del XX.

Bien es verdad, sin embargo, que el momento clave se sitúa en torno al choque de 1898, que, según Manuel Tuñón de Lara, fue «un revulsivo potentísimo que actuó sobre comportamientos e ideas de gran parte de la burguesía, de propietarios agrícolas, de pequeños comerciantes de tipo medio, etc., que se sentían enteramente frustrados. Ahí encaja, desde el punto de vista de esas clases, el imperativo de una *regeneración*» (Tuñón de Lara, 1970, pág. 58). Sobre este punto todos los historiadores están de acuerdo en afirmar que el hecho nuevo, el más original de la crisis en el contexto español, es la emergencia de una cierta conciencia histórica de la pequeña burguesía y de las clases medias. Pero la conmoción afecta a todas las clases o categorías sociales (salvo las organizaciones obreras que no se consideran implicadas y cuyo dinamismo ideológico apunta resueltamente al porvenir), incluso a los políticos representantes de la oligarquía por la parte de responsabilidad que tienen en el «desastre» y en el atraso del país. En cuanto a los intelectuales, y el sustantivo es nuevo (Fox, 1976), más aún que antes se afirman como tales (Serrano, 1991), sustituyendo a la idea de evolución humana y social que movía a los escritores liberales y progresistas del *gran realismo*, la más estridente de *revolución* que, por cierto, no tiene para todos la misma significación (desde la revolución artística modernista, hasta la revolución desde abajo, pasando por la revolución desde arriba...).

Por lo que se refiere a lo político, el sistema canovista (sin Cánovas, asesinado en 1897 por el anarquista Angiolillo), bien arraigado en sus cimientos caciquiles, resiste todos los embates y sigue girando la noria del turno, con sus cangilones montantes de diputados y funcionarios liberales, precedidos por los cangilones cesantes de diputados y funcionarios conservadores, o viceversa. Esta caricatura (que podría haber sido sugerida por el *Poema de un día* de Antonio Machado), aunque plasme en lo esencial el funcionamiento del régimen, debe matizarse cuando el sistema tiene que aguantar el huracán de 1898.

Sabido es que desde su fundación los partidos turnantes, tanto el liberal conservador de Antonio Cánovas del Castillo como el liberal de Práxedes Mateo

Sagasta, están más o menos al servicio del bloque oligárquico compuesto por la aristocracia terrateniente y por la alta burguesía que intenta integrarse en ella de varias maneras (matrimonios, compra de títulos nobiliarios...). Las demás fuerzas políticas (republicanismo posibilista de Emilio Castelar, republicanismo histórico de Nicolás Salmerón, progresismo...) fueron laminadas y marginadas. Cuando se integraron en el sistema (Castelar), sólo sirvieron de coartada parlamentaria. El poder absoluto del bloque oligárquico generó, casi naturalmente, un discurso nacionalista en el que se asimilaba el interés de España con los propios intereses de clase. Y en 1898, la responsabilidad histórica del desastre, que la oligarquía en el poder desde hacía veinticinco años debería asumir, se diluyó en las lamentaciones patrióticas de sus representantes sobre los males de la patria. Así se explica que «fueron probablemente los medios dominantes [...] quienes primero se apoderaron del término *regeneración*» (Tuñón de Lara, 1974, pág. 73), incluyéndolo en una retórica que mezclaba la invocación a los mitos de la fatalidad histórica con una enumeración de las «enfermedades» de la patria; lo cual desembocaba en una propuesta de reformas integradas a partir de 1898 en los programas de los sucesivos ministerios (Silvela-Polavieja-Durán y Bas, Azcárraga, Sagasta, Maura).

Lo cierto es que no hay quiebra política; más aún, el partido conservador refuerza su poder en detrimento de la causa liberal, hasta tal punto que Antonio Maura puede, en 1907, hacer aprobar una ley electoral cuyo objetivo es la extirpación del caciquismo, y eso a pesar de que las bases sociales de la monarquía se hagan más estrechas a partir de 1899. Es que el orden establecido encuentra el respaldo cada vez más afirmado del Ejército, cuyo protagonismo se encuentra legalizado en 1906 por la Ley de Jurisdicciones que «da carta de naturaleza y estatuto legal a la intervención de las fuerzas armadas en la política» (Abellán, 1989a, pág. 32). Ya desde 1897, varios intelectuales, como Clarín y Unamuno, se habían alzado contra, primero, «el espíritu de cuerpo», luego contra los asomos de «boulangismo» que se percibían en Weyler y Polavieja, y por fin contra los peligros del militarismo (Lissorgues, 1989, I, págs. 298-299, 473-474; Unamuno, 1971, págs. 513, 694, 914, 1011, 1449). Abellán insiste muy oportunamente sobre el desarrollo del militarismo a lo largo del primer tercio del siglo XIX y cita una frase de Salvador de Madariaga que resume perfectamente la situación a partir de 1906: «[...] el Ejército es la fuerza predominante en la política española. El rey se apoya en él contra el movimiento de avance del progreso civil» (Abellán, 1989a, págs. 31-36). La Ley de Jurisdicciones encontró su lógica aplicación para sofocar los movimientos más o menos insurreccionales en 1909 («Semana trágica» de Barcelona), y en 1917, cuando vino, por fin, la crisis de las instituciones políticas, el terreno estaba preparado para la accesión al poder del general Primo de Rivera.

Si el régimen de la Restauración no entra verdaderamente en crisis hasta 1917 es gracias a las adaptaciones y a los puntales aludidos antes, y gracias también a la dispersión o inmadurez de las fuerzas que le son hostiles, como veremos luego, pero la estabilidad relativa se debe sobre todo al hecho de que las bases económicas de la oligarquía permanecen incólumes.

En el sector agrícola (donde trabajan los dos tercios de la población activa) no hay cambio estructural significativo: la burguesía rural sigue subordinada a la

nobleza terrateniente. Tampoco hay baja notable de la producción. Aunque al final del siglo disminuye un poco la producción de trigo y se exporta menos vino, las ventas de naranjas y aceite aumentan; en cuanto a los remolacheros de Aragón y Andalucía, se benefician en gran escala de la pérdida de Cuba.

El desarrollo industrial, incipiente a principios de la Restauración, recibe notable incremento durante los años ochenta y noventa gracias a las inversiones extranjeras (desarrollo de la producción de energía eléctrica, extensión de la red ferroviaria, aumento de la explotación de las riquezas mineras, creación de nuevas industrias...). También se nota en ciertas regiones, como Asturias y Vizcaya, el paso de una estática economía de tipo feudal a cierto dinamismo capitalista al invertir en empresas industriales la renta sobre la tierra. Dicho sea de paso, el novelista Leopoldo Alas supo captar ese proceso y reflejarlo en *Su único hijo* (1890). Al respecto, la comparación entre la ociosa y parasitaria aristocracia de los primeros años de la Restauración tal como se pinta en *La Regenta* (1884-1885) y la preocupación por los beneficios capitalistas que anima a la nobleza, todavía terrateniente, de *Su único hijo*, es muy representativa de la evolución. De hecho, en la España de finales del siglo XIX es notable el proceso de sustitución de una economía de tipo «colonial» (dominación del capital extranjero, exportación de materias primas, importación de productos manufacturados) por un «modelo nacional». A partir de los años ochenta, los grandes terratenientes debían, para defender sus intereses, adoptar las posiciones proteccionistas, defendidas tradicionalmente por la burguesía textil catalana. A estas dos fuerzas se unen, a la altura de la década de los noventa, «la burguesía industrial y siderúrgica vasca y la minera asturiana hasta constituir un *bloque agrario industrial* dominante que, paso a paso [...] irá construyendo la alternativa histórica al *modelo colonial* primitivo; un modelo de desarrollo *hacia dentro*, cuyos mecanismos principales serán la reserva proteccionista del mercado interior y la sustitución progresiva del capital extranjero por el capital nacional» (Jerez Mir, 1980, pág. 374). Otro factor que viene a reforzar el proceso de desarrollo nacional es la recuperación de los capitales cubanos que propician la creación de nuevas industrias en Asturias, Vizcaya y la fundación de numerosas entidades bancarias (Maurice, 1991, págs. 25-26). Sin embargo, en los primeros años del siglo XIX, el capital extranjero sigue dominando la economía española, y habrá que esperar el aprovechamiento de las condiciones excepcionalmente favorables de los años 1914-1918 (Primera Guerra Mundial) para conseguir un mayor grado de emancipación.

Por lo que hace al fin de siglo, lo que precede autoriza las siguientes conclusiones:

— En primer lugar, no procede en absoluto hablar, en la transición del siglo XIX al XX, de «crisis económica» (Jover Zamora, 1981, pág. 386).

— El poder económico de la oligarquía permanece firme y tiende a reforzarse al iniciarse un proceso de adaptación a los nuevos imperativos capitalistas.

— Se acentúan las diferencias económicas entre las varias regiones. Sigue afirmándose la vitalidad de la burguesía catalana que, ya en el último decenio del siglo XIX, reivindica cierta autonomía (Bases de Manresa, 1892, *Renacimiento*, apoyo a la efímera tentativa política de Polavieja en el ministerio Silvela en 1899, Unión Regionalista...). En Asturias y Vizcaya, el crecimiento de la ex-

plotación de las riquezas mineras se debe a las inversiones extranjeras que siguen siendo mayoritarias, pero hay una participación cada vez más importante del capital autóctono.

En el campo de la economía, la realidad objetiva no permite hablar de «desastre», tampoco de cambio brutal. Lo que sí se nota al final del siglo es un proceso complejo de adaptación que se traduce por cierta evolución de las estructuras sociales.

Esta evolución, muy tímida si se compara con lo que pasa en las naciones vecinas, y tal vez por eso, por no haber alcanzado el nivel adecuado de realización histórica, es suficiente para que, con el «revulsivo» del choque del 98, se abra una crisis de conciencia.

El proceso de desarrollo industrial hace que se inicie el desplazamiento de la población del campo hacia las grandes ciudades en vías de industrialización: Bilbao, Oviedo, Gijón, Barcelona, Valencia... La clase social denominada «cuarto estado» hasta los años ochenta por los políticos y los intelectuales de clase media, algunos de los cuales consideraban que era un deber de las «clases ilustradas» contribuir a su redención social y política (Lissorgues, 1989, I, págs. 85-98), está al final del siglo en trance de proletarización. En 1890, las ideologías obreras (socialismo y anarquismo) son suficientemente movilizadoras como para organizar huelgas y lanzar sus huestes a la calle para la celebración del primer Primero de Mayo. Las posiciones tomadas por los partidos obreros contra la guerra de Cuba y contra la injusticia de las quintas, que consiste, como escribe Clarín, en que «sólo el pueblo da su sangre», realzan, después del 98, la imagen de dichos partidos, sobre todo la del Partido Socialista. No se debe olvidar «el desastre real» sufrido por el pueblo español en sus capas económicamente más débiles con ocasión de la guerra y como consecuencia de la misma (Jover Zamora, 1981, pág. 386) y del cual puede dar idea el patético cuento de Clarín *La contribución* (1898).

En la última década del siglo, el protagonismo del pueblo trabajador se afirma en manifestaciones de masa que, conjugadas con huelgas y atentados anarquistas, infunden recelo en las demás clases, recelo que, conforme se desarrolla y estructura la clase obrera, se convierte en 1917 en terror a la revolución social.

Entre el bloque formado por la aristocracia y la alta burguesía, detentador del poder económico y político e identificado con el Estado, y el dinamismo ideológico de la clase obrera, cada vez más fuerte, se encuentran las clases medias y la pequeña burguesía sin protagonismo histórico efectivo. Y, sin embargo, los que conviene llamar intelectuales de clase media (aunque el sustantivo intelectual no se use hasta los últimos años de la centuria) obran desde el Sexenio Revolucionario como si tuvieran difusa conciencia de constituir una avanzada intelectual y moral. Todos los adelantos en el terreno de la cultura, de las ciencias, de la filosofía, de la estética pasan por ellos. Han asimilado y adaptado a la situación española tanto las enseñanzas del krausismo como las posibilidades de dominación de lo real que ofrece el positivismo. El dinamismo crítico de los escritores, particularmente de los novelistas, se alimenta en certidumbres que son la base ética del *gran realismo* del siglo XIX y postulan una especie de fe histórica en la evolución de una sociedad regida por los valores que propugnan, valores

que, en última instancia, son los que generó la Revolución de 1789: libertad, igualdad, fraternidad. Libertad formal, igualdad ante la ley, interiorización y aplicación de una ética social deberían a la larga desembocar, gracias a una inmanencia evolutiva (que hace innecesaria cualquier revolución), en un dichoso armonismo social.

Ahora bien, esta fe empieza a vacilar a principios de la última década del siglo, cuando se anuncia el futuro protagonismo obrero. Después de 1898, los intelectuales (entre los cuales emerge ya una conciencia de grupo, lo cual es altamente significativo: Fox, 1976, págs. 9-16), tanto los que pertenecen a la generación anterior, denominados algo despectivamente *gente vieja*, como los más jóvenes, la *gente joven*, comparten con toda la clase media y pequeña burguesía de productores, comerciantes... un sentimiento de frustración que nace de no haberse producido en España la revolución burguesa que hubiera alzado el país a la altura de las demás naciones y les hubiera dado el papel que les correspondía, sentimiento de frustración que ya no puede superarse por una fe en la evolución social, ya que se avecina, tal vez, una revolución que no será la suya, la revolución proletaria.

Del rápido análisis anterior se deduce que la crisis de fin de siglo es ante todo la crisis ideológica e intelectual de la pequeña burguesía y de la clase media. Pero es preciso ver que la crisis afecta tanto a los intelectuales como a los pequeños productores. Todos comparten el sentimiento de que las cosas no pueden seguir así. Para todos, hay que hacer algo, analizar las causas de lo que llaman decadencia o atraso de España, buscar remedios. Todos se declaran en ruptura con el orden establecido (que les parece inveterado) de la oligarquía y la clase política que la representa, responsables del marasmo en que están y en que está España. Para todos, el blanco es el sistema político de la Restauración con sus prácticas caciquiles y la estructura económica que la sustenta (Tuñón de Lara, 1974, pág. 70) y en todos se insinúa la idea de que son ellos la *España real*.

El *regeneracionismo* se origina en ese complejo malestar exacerbado en el que se mezclan frustraciones, resentimientos y aspiraciones. Desde este punto de vista es un error aislar a los intelectuales del conjunto de una clase social que procura definirse como tal, buscando sus señas de identidad e intentando (sin conseguirlo) construirse una ideología. Todos los intelectuales de clase media, tanto los autores de la literatura estrictamente llamada regeneracionista (Lucas Mallada, Joaquín Costa, Ricardo Macías Picavea, Luis Morote, Damián Isern, Antonio Royo Villanova, César Silio, Joaquín Sánchez de Toca), como la llamada *gente vieja* (Gumersindo de Azcárate, Nicolás Salmerón, Adolfo Posada, Manuel Sales y Ferré, Rafael María de Labra, Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas, etc.), como los *jóvenes* (José Martínez Ruiz, Ramiro de Maeztu, Miguel de Unamuno, Ángel Ganivet, Pío Baroja, Rafael Altamira, etc.) se implican en el proceso de ruptura con el sistema y en el imperativo de una regeneración de España. Pero el rechazo del orden establecido y la voluntad de «hacer algo» no bastan para encontrar un común denominador ideológico. Al contrario. Las respuestas (intelectuales o prácticas) que se dan a la situación son diversas y hasta encontradas. Por ejemplo, en el sector que se suele considerar como el más homogéneo (otro error), el de la literatura regeneracionista, ¿cómo colocar en un mismo plano al republicano Luis Morote y al tradicionalista Damián Isern? Y

por lo que se refiere a los *jóvenes* Martínez Ruiz, Maeztu, Unamuno... es mucho más lo que les separa que lo que les reúne. Cada componente de lo que se llamará ulteriormente *juventud del 98* elige una bandera (socialista, anarquista u otra) y la agita ante el pueblo-público. El anarquismo intelectual de Martínez Ruiz, el marxismo de Unamuno o Maeztu son posturas significativas de un sincero sentimiento de ruptura de clase, pero que no borran cierta nostalgia ante la «desaparición de los antiguos valores y costumbres de la clase media» (Fox, 1976, pág. 219).

Si a la hora de estudiar a cada autor no se olvidan estas salvedades que sugieren que los matices son más significativos que las adscripciones globales, es lícito remontar la vista para tener una visión de conjunto de las readaptaciones ideológicas de los intelectuales de clase media en el fin de siglo. Siguiendo a Jover Zamora (1981, pág. 387) y a Tuñón de Lara (1974, pág. 37), distinguiremos tres orientaciones:

— La de quienes «sostienen la tesis burguesa del Estado democrático, liberal y de derecho» (Azcárate, Posada, Leopoldo Alas, Francisco Giner de los Ríos, Altamira, Morote, etc.).

— La de los que «pasan a expresar la protesta irritada, sentimental de la pequeña burguesía» (los autores de la literatura regeneracionista).

— Y la de quienes asumen «más o menos circunstancialmente posturas socialistas o anarquistas» (la llamada *juventud del 98*).

Antes de analizar más detenidamente la corriente estrictamente llamada regeneracionismo, conviene evocar, aunque muy someramente en este capítulo, el *movimiento modernista* que, dicho sea de paso, aparece olvidado o infravalorado en los estudios históricos, y, al contrario, puesto en primer plano en los trabajos de historia literaria, donde hasta hace poco se le anteponía o posponía o igualaba con la llamada Generación del 98. El Modernismo (y el término es usado por los contemporáneos, como el de regeneracionismo) en sentido amplio es una corriente que se desarrolla en varios sectores intelectuales, artísticos y religiosos de todas las naciones europeas, dentro de la cual se definen actitudes más precisas como el Prerrafaelismo (López Estrada, 1977), el Decadentismo, el Simbolismo, el Modernismo hispánico e hispanoamericano. En su conjunto expresa un deseo o una voluntad de ruptura. Es una reacción contra los dogmas (dogmas literarios o artísticos del Realismo-Naturalismo, dogmas religiosos) y una reivindicación de autenticidad (religiosa o artística). Incluso parece que la palabra *Modernismo* se haya elcgido para distinguir esta tendencia, no tal vez de los valores de la modernidad en sí, sino de las lacras engendradas por la forma burguesa de la modernidad. Se trata tanto de apartarse de la trivialidad del mundo moderno, de los gustos del «vulgo municipal y espeso» (Rubén Darío), como de romper los moldes acotadores de la concepción positivista y orientarse hacia el más allá de las cosas, hacia el misterio (poético o religioso). Es difícil no ver el Modernismo como una reacción neorromántica, o sea, como un deseo de liberación frente a una aprisionante situación sociocultural de horizonte restringido ² (Lissorgues & Salaün, 1991). La caracterización que, en

² En *Entartung* (1893; trad. española —*Degeneración*— de Nicolás Salmerón, 1902), obra de gran resonancia en España como en toda Europa, el autor alemán, conocido bajo

1935, hace Juan Ramón Jiménez del Modernismo hispánico es particularmente reveladora: «Lo que se llama Modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el Modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza» (*cit.* en Abellán, 1989b, pág. 23). La originalidad del Modernismo hispánico con relación a la tonalidad general de pesimismo del fin de siglo es, efectivamente, su dinámico entusiasmo estético de vanguardia. Pero al mismo tiempo manifiesta una cierta voluntad de relacionarse con las preocupaciones colectivas, al proclamar el sentido ético de su estética. La poesía y el arte contribuyen a la educación del hombre y de la nación y pueden desempeñar un papel importante para «la propagación de los nobles ideales», como explica Gregorio Martínez Sierra en un artículo de la revista *Helios* (1904). En cierto modo, y a pesar de lo comúnmente admitido, el Modernismo hispánico se asigna él también en los primeros años del siglo XX una misión tal vez subsidiaria, pero altamente declarada de regeneración por la belleza³.

Excusado es decir que la regeneración por la belleza queda totalmente fuera de las preocupaciones de quienes, analizando las causas del atraso de España, buscan soluciones concretas. Durante la última década del siglo XIX, la conciencia de la crisis informa un sinnúmero de textos (artículos y libros), cuyo tema central cuaja en la palabra *regeneración*, expresión a un tiempo de la percepción de la situación y del deseo de remediarla. Ahora bien, lo que se llama *regeneracionismo* es sólo un aspecto del movimiento de regeneración, y la denominada *literatura regeneracionista*, una orientación particular de dicho movimiento. La más conspicua y tal vez la más original por relacionarse con el primer intento de salida al protagonismo histórico de las clases medias y de la pequeña burguesía (las clases «neutras», según la terminología de Joaquín Costa, que quieren «cortar amarras con el feudalismo de los financieros y los terratenientes (detentadores de la fantasmagoría estatal) que quieren abrir el camino de un nuevo régimen y una nueva sociedad» (Mainer, 1988, pág. 93). Dentro de esta orientación están evidentemente los escritores llamados regeneracionistas, como Lucas Mallada, Macías Picavea, etc., y sobre todo Joaquín Costa, pero en ella se sitúan también autores como Maeztu, Baroja y, de manera menos confesada, Martínez

el pseudónimo de Max Nordau, se alza contra esos movimientos vanguardistas que surgen al final del siglo. Para él, modernismo, misticismo, simbolismo, tolstoísmo, decadentismo, etc., son manifestaciones de degeneración. Discípulo del antropólogo criminalista Cesareo Lombroso, Max Nordau pretende aplicar al terreno literario las recientes conquistas de la psiquiatría. El genio es una enfermedad, una forma del histerismo, una degeneración contra la cual debe reaccionar el hombre normal, de espíritu sano, de pensamiento lógico, de voluntad fuerte. El libro de Pompeyo Gener, *Literaturas malsanas* (1894), si no es plagio, es muy parecido a *Degeneración*.

³ La cuestión del Modernismo es muy compleja y merecerá un estudio profundo en capítulo específico. Las pocas líneas que aquí le dedicamos tienden tan sólo a perfilar su significación histórica dentro del marco de la crisis de fin de siglo. Esta misma perspectiva puede enriquecerse consultando los trabajos de J. L. Abellán, 1989b, págs. 13-112; R. Gullón, 1971, 1980; Lissorgues & Salaün, 1991, págs. 161-191; Litvak, 1980.

Ruiz. Valgan sólo unas citas sacadas del artículo *Nuestra burguesía* (1904), de Ramiro de Maeztu (1977, pág. 255). «Esa burguesía es elemento indispensable en la vida moderna [...] El Estado, los partidos y los agitadores del proletariado [...] se han conjurado para impedir su desenvolvimiento» (*Ibíd.*, pág. 256).

El examen detenido de las obras regeneracionistas muestra que lo que tienen en común es tan sólo, por un lado, el superficial aspecto homogeneizador que les confiere la forma del ensayo y, por otro, el complejo núcleo de frustraciones y aspiraciones que las informa. Pero cada autor analiza la situación y propone soluciones en función de las propias orientaciones ideológicas. Hasta tal punto que, en lugar de considerar esta literatura como un conjunto particular y aparte, sería más aclarador y más exacto enfocar el estudio según las orientaciones ideológicas de los autores. Además, así podría ensancharse el campo y colocar en la corriente regeneracionista a otros muchos intelectuales que, a consecuencia de la focalización en el regeneracionismo de los únicamente llamados regeneracionistas, casi han hecho olvidar la actuación intelectual activa de quienes como Posada, Buylla, Altamira, Francisco Giner, Leopoldo Alas y otros muchos pensaron que no puede haber verdadera regeneración fuera de un Estado burgués realmente democrático en el que impere una ética individual y colectiva. Para ellos, el regeneracionismo «hidráulico» era necesario, pero en la escala de valores era mucho más importante la regeneración individual por la educación y la cultura (Lissorgues, 1989, págs. 79-85, 465-500). Esto para decir, una vez más, que las etiquetas no dan perfecta cuenta de las realidades.

El indudable afán de conocimiento de las realidades españolas que caracteriza a todos los autores regeneracionistas y el hecho de que el movimiento responda ante todo a una manifestación de la conciencia burguesa ha inducido a relacionar el regeneracionismo con el positivismo⁴. Efectivamente, el ingeniero de minas Lucas Mallada⁵ (1841-1921), en *Los males de la patria y la futura revolución española. Consideraciones generales acerca de sus causas y efectos*, publicado en 1890, tras hacer un análisis geográfico del país, muestra que la pretendida

⁴ Es de consulta imprescindible la muy documentada obra de Diego Núñez Ruiz. Este investigador ve un anticipo del regeneracionismo en P. Estasén, que en 1878 pide un planteamiento positivo de los problemas de España (Núñez Ruiz, 1975, págs. 132-133). Es indudable, pero es obvio que la preocupación por los problemas reales no es privativa del positivismo. Como ejemplo podríamos citar a Andrés Borrego, periodista y político liberal conservador del reinado de Isabel II, que en un folleto (Borrego, 1881) propone una serie de reformas (fomento de la instrucción primaria y tecnológica de las clases trabajadoras, etc.) y termina declarando que durante toda su vida luchó por «la regeneración de España».

⁵ Lucas Mallada (Huesca, 1841-Madrid, 1920), ingeniero de minas, miembro de la Comisión del Mapa Geológico de España, dedicó su vida al estudio geográfico de España. Entre sus obras más destacadas hay que citar: *Sinopsis paleontológica de España* (1875), *Progreso de la geología en España durante el siglo XIX* (1892), *Proyecto de una división territorial de España* (1892). Su obra regeneracionista *Los males de la patria y la futura revolución española. Consideraciones generales acerca de sus causas y efectos* (1890) desemboca en la conclusión de que España es pobre. Además considera que la pereza de la raza es congénita y que no habrá más solución que imponer la regeneración de manera autoritaria.

riqueza de España es una ficción basada en el engaño de una fantasía quijotesca; por su parte, Antonio Royo Villanova⁶ (1864-1958), en *La regeneración y el problema político* (1899), estudia las causas de la pobreza actual y llega a la misma conclusión: «Nuestra decadencia nacional y nuestra derrota internacional han sido debidas a que somos pobres». Pero en 1899, Ricardo Macías Picavea⁷ (1847-1899), en su libro de gran resonancia *El problema nacional* (obra estructurada según el esquema de los estudios positivistas: «hechos», «causas», «remedios»), al introducir su análisis de las realidades españolas, proclama que «España es, por naturaleza, rica, riquísima», para echar la culpa de la decadencia a conservadores, republicanos y demócratas y a la «sedimentación subyacente de los tres últimos siglos teócrata-cesaristas y a una epidemia vestida con el pantalón y el gorro frigio de la populachería francesa» (Macías Picavea, 1899, pág. 357).

El positivismo es la filosofía burguesa de la certidumbre que, en última instancia, se alimenta en una doble fe: fe en la razón y fe en la realidad. Ahora bien, en su conjunto las obras regeneracionistas parecen producto de un irracionalismo exacerbado que es todo lo contrario de la firme seguridad positivista. Las causas del atraso se atribuyen indiscriminadamente al «modo de ser de nuestra raza, en la que constantemente predomina la imaginación sobre la razón» (Isern, 1900, pág. 3), a la pérdida del sentimiento religioso, «una de las grandes energías del alma ibérica en los felices tiempos de su castiza historia» (Macías Picavea, *op. cit.*, pág. 2), a la penetración de las ideas liberales (Isern, Picavea).

Sobre este fondo de pesimismo de varias facetas se alza el unánime anatema contra la oligarquía y el caciquismo, «dueños y explotadores de España» (Macías

⁶ Antonio Royo Villanova (Zaragoza, 1869-Madrid, 1958) fue catedrático de derecho político y administrativo de la Universidad de Valladolid y catedrático de derecho internacional de la de Zaragoza. Como periodista asumió la dirección de *El Norte de Castilla*, de Valladolid, y del *Diario de Avisos*, de Zaragoza. En política (fue diputado a Cortes y senador) perteneció al grupo parlamentario encabezado por Canalejas, Romanones, Santiago Alba. Entre sus numerosas publicaciones relativas al derecho y a cuestiones políticas destacan las obras dedicadas al regionalismo: *La descentralización y el regionalismo* (Zaragoza, 1900), con prólogo de Joaquín Costa; *El nacionalismo regionalista y la política internacional de España* (Madrid, 1918). *La regeneración y el problema político* (Madrid, 1899) es su contribución más relevante al regeneracionismo. Véase también su respuesta a la encuesta de J. Costa (Costa, 1902; edición de Alfonso Orti, II, págs. 329-340).

⁷ Ricardo Macías Picavea (Santoña, 1847-Valladolid, 1899) fue alumno del profesor krausista Julián Sanz del Río en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Profesor de psicología en el Instituto de Segunda Enseñanza de Tortosa hasta 1878. Vivió a partir de esa fecha en Valladolid, donde además de la docencia, tuvo actividades políticas importantes, fundando en 1881 el periódico *La Libertad*, y participando en la Liga Nacional de Productores. Su libro *Apuntes y estudios sobre la Instrucción Pública en España y su reforma* (1882) es un interesante documento sobre la situación de la enseñanza y una reflexión sobre el modo de mejorarla. *El problema nacional* (1899) se suele considerar como la obra más importante del regeneracionismo. «La doctrina de Macías Picavea es similar y paralela a la de Costa, si bien la mayor afinidad hay que apreciarla en lo referente a los remedios, donde se aprecian dos líneas político-ideológicas: el organicismo y el autoritarismo» (Abellán, 1989, págs. 484-487). Enrique Tierno Galván le dedica un estudio cuyo título es ya significativo: «El pre-fascismo de Macías Picavea» (Tierno Galván, 1977, págs. 133-167).

Picavea, *op. cit.*, pág. 265), que provocan «con sus atropellos e inmoralidades el regionalismo separatista» (Royo Villanova, 1900, pág. 18) y son el obstáculo a cualquier progreso. Al respecto, el documento más significativo, a la par que cifra y compendio de las varias posiciones regeneracionistas, es la obra que bajo el título *Oligarquía y caciquismo como forma actual de gobierno en España. Urgencia y modo de cambiarla*, reúne los resultados de una encuesta lanzada en 1901 por Joaquín Costa. El libro, publicado en 1902, comprende la memoria inicial de Costa y las 71 respuestas recibidas, entre las cuales hay que destacar las de Gumersindo Azcárate, Antonio Maura, Pompeyo Gener, Damián Isern, Ortí y Lara, Pi y Margall, Jacinto Octavio Picón, Emilia Pardo Bazán, Unamuno, etc., y la respuesta colectiva de los catedráticos de Oviedo, Altamira, Buylla, Posada, Sela. La siguiente frase de Costa parece resumir el sentimiento de la mayoría de los participantes: «La oligarquía política, con su instrumento caciquil, constituye un Estado de *hecho* que suplanta al Estado de *derecho* y lo pone a su servicio. Los partidos políticos quedan así secuestrados por la oligarquía caciquil, vi-ciando la raíz de la vida parlamentaria y el sistema político en su conjunto».

Esta posición, afirmada desde hace algunos años, desemboca en una acción política patrocinada por Costa. Pero Joaquín Costa (1846-1911) es mucho más que la figura egregia del movimiento regeneracionista. Jurista de inspiración krausista, historiador, estudioso del folclore y de la etnología religiosa, sociólogo, geógrafo, economista..., su impresionante producción literaria (724 títulos de obras de todo género, según la reseña de Cheyne, 1972) rebasa con mucho los estrechos límites del regeneracionismo de fin de siglo y merece capítulo aparte. Toda su obra anterior a 1898 revela una profunda preocupación por España, en su pasado y en su presente, y puede verse como una reflexión permanente, activa y múltiple sobre problemas históricos, sociológicos, etnográficos, muchos de los cuales están relacionados con cuestiones de derecho y economía agrarias, es decir, con la vida profunda del pueblo, el del campo principalmente. Es el caso del importante trabajo *El colectivismo agrario en España* (1898), libro que ejerció profunda influencia sobre el autor de *En torno al casticismo*, Miguel de Unamuno (Pérez de la Dehesa, 1966a y b), y en el que se pone de relieve la existencia en España de una tradición agraria de carácter colectivista y de una corriente económica, también tradicional, que se opone a la propiedad privada ilimitada. También sabe medir el atraso de España a la luz del estado de evolución alcanzado por la civilización en Europa; como muestra, *Reconstitución y europeización de España* (1899). Por lo que hace a la regeneración de España, Pérez de la Dehesa sintetiza así el pensamiento profundo de Costa (que, dicho sea de paso, es también el de Unamuno): «Abrirse a Europa y enraizarse en la auténtica y viva tradición nacional, emanada del pueblo y no en las ideas estereotipadas ofrccidas en las historias oficiales, habría de ser la base de una regeneración de España» (Pérez de la Dehesa, 1967, pág. 12).

Para algunos estudiosos de la obra de este polígrafo, el paso a la política activa sería un descenso y otro sería el Costa que protagoniza la «praxis del regeneracionismo». Lo cierto es que la praxis le obligó a adaptar sus aspiraciones al contexto inmediato y que su programa de «escuela y despensa», de «política hidráulica» y sus proclamas acerca de la «revolución desde arriba», y sobre «el cirujano de hierro» hicieron olvidar su fecunda labor anterior. Para Abellán, esa incor-

poración de Costa a la política activa dio lugar al *costismo*, una desviación y hasta cierto punto un falseamiento de sus propias ideas (Abellán, 1989a, pág. 471).

La «historia externa» del movimiento regeneracionista patrocinada por Costa y jalonada por una serie de tentativas para agrupar a pequeños propietarios y comerciantes (Liga de Contribuyentes del Ribagorza, 1892; Asamblea Nacional de Productores, 1899; Liga Nacional de Productores; Asamblea de Valladolid, en 1900, que desembocó en la Unión Nacional) fue un fracaso. Pero la Unión Nacional, aunque fuera un conglomerado de intereses encontrados y de ambiciones varias, sin meta política claramente definida, fue, por lo menos, el primer intento de actuación pública de las llamadas clases «neutras». También es de subrayar que esas clases «neutras» acogieron con aplausos ciertas ideas de algunos regeneracionistas como Macías Picavea o el mismo Costa que se convirtieron en eslóganes tales como «revolución desde arriba», «cirujano de hierro», o ciertas posiciones como el antiparlamentarismo («Toda esa borra insepulta» de todos los partidos «hay que barrerla, al hoyo del *spoliarium*»; Macías Picavea, 1899, pág. 437), el desprecio por lo intelectual y la cultura («Menos doctores y más industriales»), bastante propicios para crear un embrión de mentalidad que algunos autores no vacilan en calificar de prefascista (Tierno Galván, 1961; 1977, págs. 131-167).

Estas posiciones suscitaron una reacción a veces violenta de parte de intelectuales de clase media (Posada, Buylla, Clarín, Morote, etc.) que defendían la tesis de una regeneración por la vía democrática y por la moralización del Estado y veían como un peligro ese primer balbuceo de una ideología caracterizada por sus elementos de negación, una ideología que, como escribe Clarín, traduce las «demasías de muchos técnicos de la práctica, que ofrecen como título, casi, casi, para la dictadura, su propia ignorancia» (Lissorgues, 1989, págs. 84-85). Luis Morote⁸ (1862-1913), autor de *La moral de la derrota* (1900), defiende el parlamentarismo: «De los males de la patria no tienen la culpa la libertad, (...). Precisamente por no entrar en función la libertad, por no consultar al Parlamento (...) se ha llegado al desastre» (Morote, 1900, pág. 437).

En *Del desastre nacional y sus causas* (1900), Damián Isern⁹ (1852-1914) no

⁸ Luis Morote (Valencia, 1862-Madrid, 1913) fue ante todo periodista republicano (colaboró en *El Liberal* y en *Heraldo de Madrid*), pero publicó también varias obras importantes: *Los frailes en España* (1904), en la que se nota su anticlericalismo; *Las elecciones en España, 1834-1905*. En *Las anomalías de los criminales* se inspira en la antropología criminal de los italianos Lombroso y Ferri. *La moral de la derrota* (1900) se relaciona con el regeneracionismo por el análisis de la situación, pero la posición de Morote es la de un republicano auténtico que enfoca los problemas de manera democrática y combate las tendencias antiparlamentarias de Picavea y Costa.

⁹ Damián Isern (Palma de Mallorca, 1852-Ciempozuelos, 1914), tras cursar la carrera eclesiástica y estudiar derecho en Barcelona y Valencia, se trasladó a Madrid, donde fue redactor de *El Siglo Futuro*. Se pasó luego a las filas de la Unión Católica de Alejandro Pidal y tomó parte en las polémicas entre carlistas e integristas en 1886-1887. Llegó a ser diputado. En *Del desastre nacional y sus causas* (1900) denuncia tanto a las clases dirigentes, corrompidas y ciegas, como las influencias perversas de las ideas liberales. No propone soluciones, pero se trasluce del libro que lo que necesita el pueblo español, intelectual y moralmente degenerado, es más una redención que una regeneración.

propone soluciones, pero el análisis de la situación de España se hace a partir de una ideología claramente tradicionalista, preburguesa y, desde luego, antiliberal que, en el final del siglo, puede representar la pervivencia del pensamiento carlista e integrista. Para este autor, el «desastre nacional» es resultado del «frenesí de innovación» del liberalismo, de la «degeneración en las clases directoras», de la propaganda krausista, del progreso del positivismo y sobre todo del «prescindir en lo ético del orden sobrenatural» (Isern, 1900, pág. 77). Esta pervivencia del sentimiento tradicionalista es tal vez más fuerte de lo que se pudiera creer, ya que asoma, diluido en otras aspiraciones más modernas, en otras obras regeneracionistas como en la antes citada de Royo Villanova, para quien lo que se impone, en último término, es «el sentido cristiano de la política» a lo santo Tomás de Aquino.

En resumidas cuentas, el movimiento regeneracionista aparece como una toma de conciencia de las clases medias, para las que, al hacerse evidente el atraso de España, se impone una necesidad de cambio. Pero si hay acuerdo para denunciar a la política de la oligarquía, responsable del «desastre» y de la decadencia, si todos los autores insisten en la pobreza material e intelectual del país (todos insisten en la alta tasa de analfabetismo), si casi todos proponen soluciones radicales o parciales, lo que traducen, tanto las innumerables páginas de esta literatura como el efímero paso a la acción, es un enorme sentimiento de impotencia. Pesimismo, vuelta a los mitos del pasado y visión mesiánica del futuro que alimenta un vitalismo incapaz de asumirse son las características dominantes. El análisis hasta cierto punto racional y positivo, aunque exacerbado, de la realidad no puede desembocar en una propuesta clara de soluciones, ya que el profundo sentimiento de frustración que padecen las clases «neutras» se origina en la confusa conciencia de la propia debilidad histórica. La «ideología» de clase media que asoma en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX se reduce a una irracional y a veces estridente (en Macías Picavea, por ejemplo) afirmación de un protagonismo histórico que sólo piensa poder realizarse en la estela de un hombre providencial, un dictador ideal, un héroe capaz de derribar las viejas murallas de la derecha, y de cortar el camino del porvenir a la nueva izquierda proletaria.

Lo cierto es que la crisis de fin de siglo es ante todo una crisis ideológica, es decir, de *hegemonía*. El doctrinarismo liberal conservador sigue como fachada ideológica del poder económico y político, pero es rechazado por toda la pequeña burguesía y las clases medias que, ellas, buscan una salida tanto en los regionalismos como en las vías autoritarias. Las ideologías obreras apuntan a un futuro con la firmeza de las nuevas certidumbres.

Los intelectuales, tanto la *gente vieja* como los *jóvenes (del 98)*, desconfían de todo, pero estos últimos tienen fe en sí mismos y, como casi siempre, se encuentran escindidos entre la realidad que requiere implicación y hasta compromiso y la voluntad de trascender los límites: de clases, de dogmas..., del mundo.

1.6

Prensa y creación literaria durante la Restauración (1874-1902)

La época de la Restauración supone para la historia de la prensa española la consolidación de una nueva forma de periodismo, fruto del desarrollo tecnológico y de un considerable aumento del número de lectores. Es el momento en que, como se sabe, la información periodística deja de ser asunto al servicio casi exclusivo de los partidos políticos para convertirse en un negocio (Timoteo Álvarez, 1981); se pasa, así, del periódico considerado como voz política partidista al periódico como producto de una empresa y, dentro de él, surge la figura del periodista profesional. En esta nueva faceta, la variedad del contenido periodístico se constituye como un factor de gran relevancia. Deseosa de ampliar el mercado, desde los años treinta del siglo XIX, la prensa europea había procurado alcanzar el interés general con la inclusión de secciones de distinto carácter entre las que se encuentra la literaria como forma de entretenimiento y enseñanza. En el último tercio del siglo esta interdependencia se acentúa aún más: si el periódico necesita de la literatura para atraer lectores, la literatura busca a través de él un nuevo y más amplio público, algo que entenderá y aprovechará la joven creación finisecular (Mainer, 1981, pág. 60; Rama, 1970). En España, el relieve creciente de la prensa y su influjo en las distintas esferas sociales coincide con la fundación de grandes rotativas como la de *El Imparcial*, nacido en 1867, que alcanza tiradas tan altas que permiten hablar de una «prensa de masas» (cerca de 41.000 ejemplares diarios en 1880, más de 50.000 en 1885; sobrepasa los 100.000 en los noventa y, hacia fin de siglo, llega a los 140.000) (Ortega y Gasset, 1956; Timoteo Álvarez, 1981). Lo mismo ocurre con otros periódicos de amplia aceptación como *El Liberal* o *El Globo* (22.724 y 23.870 ejemplares respectivamente en 1880).

Por otro lado, la proliferación de revistas de carácter misceláneo, donde lo literario ocupa un lugar destacado, es otro signo de la época. Las restricciones dictadas para la prensa en la década de los setenta afectaron sobre todo a la política, mientras que favorecieron el auge de la calificada como «de intereses materiales», o aquella otra en la que se mezcla lo artístico y literario con lo científico o lo filosófico (Botrel, 1993b). La misma estabilidad política del régimen activado por Cánovas del Castillo hace que los empresarios se inclinen más hacia lo literario. Al abrigo de la ley de prensa de 1883 (la ley Sagasta), que recoge el espíritu abierto por la Revolución del 68 (Martínez Cuadrado, 1991), las elevadas tiradas y el aumento del número de periódicos de diverso cuño (prensa satírica, cultural, etc., pero también prensa burguesa u obrera), permiten hablar de una cierta «edad dorada» del periodismo español.

La prensa de la Restauración se convierte así, entonces, en el primer medio de comunicación y principal instrumento ideológico, lo que ocasiona, como indica Valeriano Bozal, que «los restantes modos tradicionales [de difusión], desde el romance cantado hasta la aleluya, pasan a ocupar lugares muy secundarios

cuando no desaparecen casi por completo, limitándose a repetir fórmulas ya utilizadas de escaso o nulo valor creador» (Bozal, 1979, pág. 179). Por esta causa, la clase burguesa en el poder le concede un indiscutible protagonismo cultural y la usa para difundir sus valores, para dar credibilidad a su sistema. Por otra parte, la paz, el sosiego y la tolerancia de la Restauración procuran una situación óptima para desarrollar proyectos educativos y de difusión de la lectura (Turin, 1967), pilares básicos de la revolución cultural burguesa (y de quienes la cuestionan: las corrientes socialistas) que se materializan tanto en el periódico como en el planfleto. Ello explica lo oportuno de un modelo periodístico que pretende dar respuesta (tanto política como social o cultural) a todos los lectores y a todas las clases sociales, constituyéndose «como un todo que adquiere un papel indispensable en la sociedad restauradora» (Valls, 1988, pág. 201). Téngase en cuenta, además, que los bajos precios y la incipiente alfabetización de un elevado número de lectores hacían adecuada la disposición visual de la prensa frente al libro (Escolar, 1984). Se multiplican, en consecuencia, impresos de contenido especializado o dirigidos a diferentes tipos de lectores (prensa femenina, infantil, cultural, etc.), o periódicos con secciones múltiples, que pretenden ofrecer lectura adecuada a cada miembro de la unidad familiar (los llamados «de familia»; Simón Díaz, 1960; Simón Palmer, 1980). En idéntica onda, pero como contrapunto a este fenómeno burgués, surge una prensa obrera (realizada por obreros o por escritores de las clases medias), destinada al adoctrinamiento de la clase trabajadora.

En definitiva, frente al libro, la prensa se convierte en el canal más importante para la difusión de la cultura en general, fuente obligada para el historiador de la literatura, que encuentra en sus páginas datos valiosísimos acerca de autores y textos, junto a información sobre las preferencias lectoras del público del momento o la imposición de patrones ideológico-literarios concretos. De hecho, el clima cultural de la Restauración puede reconstruirse a partir de esta fuente, porque en ella tiene lugar la polémica, el enfrentamiento entre escuelas o tendencias. De la misma forma, y en línea con lo apuntado más arriba, la prensa constituye el medio idóneo para conocer las relaciones entre literatura e ideología, entre literatura y público, en ese período.

Estas afirmaciones son válidas para el conjunto de la prensa de la Restauración; sin embargo, en cuanto a un análisis más correcto es preferible diferenciar varios modelos periodísticos en función de sus rasgos específicos, ya que una de sus características en estas fechas es su diversificación (Cazottes, 1982; Seoane, 1977, 1983; Seoane & Saiz, 1996; Timoteo Álvarez, 1989).

1.6.1. **Prensa diaria de información. Los suplementos literarios**

Si, según se ha dicho, la importancia creciente de la literatura en la prensa diaria a partir de 1830 se transforma en una necesidad económica en las décadas sucesivas, durante la Restauración este maridaje entre prensa y literatura sufre una inflexión fundamental tras el nacimiento de los suplementos o páginas literarias, fenómeno que supuso, en palabras de Eugenio Sellés, que fuera incorpo-

rándose a la prensa diaria «la materia que antes era privativa de las publicaciones ilustradas» (1895, pág. 28).

El ensayo de los suplementos literarios, que tiene precedentes entre 1840 y 1870, cobra independencia y significación en España gracias al conocido periodista Isidoro Fernández Flórez (*Fernanflor*), quien dirige desde 1874 *Los Lunes de El Imparcial*, que llegaría a ser el más rico y conocido de todos los suplementos literarios de la época. En su discurso de recepción en la Real Academia Española, pronunciado en 1898, Fernanflor matizaba la importancia de este suceso y su alcance posterior, puesto que, indicaba, en poco tiempo los diarios más importantes comenzaron a incluir también páginas exclusivamente dedicadas a lo literario:

[...] mis méritos no son de escritor, sino de apóstol. Venido a la prensa poco antes de la Revolución de Septiembre [nació en 1840], con más aficiones literarias que políticas, parecióme injusto el exclusivismo de los periódicos. La literatura de ellos era para ellos sólo moderada, progresista, carlista o republicana. Era literatura de grupo para lectores de partido. Mas como quiera que la Revolución tuviese un órgano eficacísimo, y yo, en él —por la bondad de su fundador— grande influencia, *El Imparcial* inauguró en sus Hojas literarias semanales el movimiento independiente que ha popularizado a los más contrapuestos autores [...] Esta reforma se impuso: todos los diarios quisieron tener *Hojas*; difundióse el gusto; entró en todas las casas, por debajo de la puerta, varia y libre lectura, y hoy es imposible sostener un periódico sin el adorno de las letras; con sólo la política (Fernández Flórez, 1898, pág. 3).

La iniciativa que supuso la aparición de *Los Lunes de El Imparcial* fue muy bien recibida en los círculos literarios, en parte gracias al prestigio de su director, de tal manera que la calidad de sus colaboraciones fue una realidad desde el primer momento. En sus páginas intervinieron las mejores plumas del país, lo que contribuyó sin duda a que se convirtiera rápidamente en un periódico de gran autoridad social y cultural, todo un símbolo de la Restauración. Sin embargo, a partir de 1879, Fernández Flórez cesa en su puesto de director y abandona el periódico, al igual que casi toda la redacción. Juntos fundan *El Liberal*. Le sucede José Ortega y Munilla, que se mantiene en el cargo hasta 1906. Editado con regularidad y a modo de suplemento independiente, el crédito de *Los Lunes* aumentó bajo la dirección de Ortega: los escritores más afamados solicitan colaborar en él o aceptan con prontitud la invitación cursada por su director. Ruth Schmidt (1973) y Carmen Caffarel (1989) anotan algunos testimonios de ello.

En *Los Lunes* se publicaron obras de diverso carácter y género, con predominio de nombres conocidos y destacados del Realismo y el Naturalismo. Así, aquí vieron la luz los *Recuerdos del tiempo viejo* de José Zorrilla, las *Cartas americanas* y los *Estudios críticos* de Juan Valera, trabajos de divulgación científica y crítica literaria de José Echegaray y Marcelino Menéndez Pelayo, poemas de Manuel del Palacio, Campoamor o Federico Balart, narraciones y crónicas de Emilia Pardo Bazán, Jacinto Octavio Picón, Clarín, Pereda, Pérez Galdós, etc. Pero no sólo figuraron las firmas de los ya consagrados: Ortega y Munilla se caracterizó por la defensa de los nuevos valores literarios y sobresalió como pro-

motor de los más jóvenes, los modernistas, aunque esto sucede ya al filo del novecientos. En esa posición, abogó por introducir las tendencias originales, en un apoyo crucial para la renovación de la literatura. Publicar en *Los Lunes* era un estímulo decisivo para los escritores noveles, y así lo confirma José Martínez Ruiz, Azorín (1995, pág. 71), quien redactó el conjunto de crónicas que forman *La ruta de Don Quijote* a instancias del propio Ortega. Se fueron sumando en los primeros años del nuevo siglo Ramiro de Maeztu, Ramón del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno, Rubén Darío, Jacinto Benavente, Pío Baroja y Ramón Pérez de Ayala, entre otros. Y, además, junto a los españoles, se encuentran firmas de autores foráneos: Catulle Mendès, Max Nordau, Tolstoi (Caffarel, 1989). De igual manera, las secciones de crítica literaria, teatral y musical reseñaron publicaciones y acontecimientos culturales, donde se mezclan corrientes e intereses diversos. Sin embargo, no contamos con ningún índice global de estos suplementos, cosa sorprendente dado su interés (datos parciales en Caffarel, 1989; García Torres, 1984).

Como se ha subrayado, en su deseo de no perder mercado, la competencia llevó a otros periódicos a imitar las secciones e innovaciones que introdujo en *El Imparcial* su propietario, Eduardo Gasset. Es, precisamente, lo que ocurre con la literatura y, en concreto, con estas hojas culturales. Así, tras la fundación de *El Liberal* (desde sus inicios, y por su carácter moderno y aperturista, serio competidor de *El Imparcial*). Fernanflore comenzó a dirigir *Los Lunes de El Liberal* en la misma línea del anterior, que más tarde convertiría en *Entrepáginas*, suplemento literario bisemanal (Timoteo Álvarez, 1981). También *La Época* publicó una *Hoja Literaria de los Lunes*, suplemento «científico, literario, financiero, industrial y mercantil», donde, por ejemplo, se difunde en artículos «El Folk-lore» de Antonio Machado y Álvarez. Más tarde, aparece la *Página Dominical de El País*.

Pero la literatura se extiende en los periódicos diarios más allá de los confines de los suplementos, en lo que se puede entender como mensajes dirigidos a un sector amplio de público. Junto a la información, todos los diarios incluyen noticias acerca de acontecimientos relacionados con el teatro; el folletín (casi siempre traducido del francés); la sección bibliográfica o de «libros nuevos», nacionales o extranjeros; la «revista cómica» (que resume con humor las principales noticias del día; Ricardo de la Vega, Sinesio Delgado, Juan Pérez Zúñiga y Felipe Pérez y González fueron algunos de los que las rubricaron en *El Liberal*); ensayos y crónicas de tema cultural y narraciones y cuentos extranjeros u originales (Romero Tobar, 1972; Seminario de Bibliografía Hispánica, 1968-1975). Estos textos permiten conocer la vida cultural del momento y la evolución de las formas literarias: los autores realistas-naturalistas predominan hasta la década de los ochenta; a partir de entonces se abren paso las nuevas firmas (García Torres, 1984). No obstante, sólo algunos diarios asimilan las estéticas más recientes; así *La Época*, difusora de los artículos de Emilia Pardo Bazán que luego constituyeron *La cuestión palpitante* (de la misma forma que otros muchos cuentos y crónicas de la misma autora), se mostró luego más reticente ante el Modernismo (Araújo, 1946; González Ruiz, 1958).

Pero son, sin duda, el folletín y el cuento los géneros literarios más sobresalientes, y ello porque cautivan a un público más extenso. La situación la resume

Rafael Mainar en su libro *El arte del periodista* (1906), uno de los manuales en donde se defiende el nuevo concepto del periodismo empresarial, definido como oficio singular y como discurso autónomo con respecto al literario. En el capítulo 10 del citado volumen, que lleva el significativo título de «Hors d'oeuvre», insistía en tal diferencia, mas, al tiempo, puntualizaba la necesidad que el periódico tenía de la literatura para atraer lectores: el cuento, el folletín, la «historia vieja» (el artículo de costumbres) y la «ciencia nueva» son para él «indispensables» (págs. 128-129). Mainar se centra en el comentario, sobre todo de los dos primeros, y se queja de la permanencia absoluta de los folletines franceses planteados en la vieja línea de la novela de intrigas. Cita algunos intentos fracasados de introducir la nueva novela extranjera o la moderna novela nacional y concluye: «Quizás es demasiado pronto para suministrar ciertas artísticas exquisiteces al gran público del folletín. Hay que educar su gusto [...]» (págs. 132-133). Sin embargo, obras de Pérez Galdós (*El abuelo*, en *El Imparcial*), Emilia Pardo Bazán (*Viaje de novios*, en *La Época*), Pío Baroja (*La busca*, en *El Globo*) y otros, también fueron publicadas en el folletín de periódicos.

Mainar abunda en otro género que, por su atractivo, estima casi tan necesario como el folletín: el cuento, al que llama «folletín de los doctos» (pág. 135). En gran número también traducido del francés, en los diferentes periódicos se distingue su procedencia y, en ocasiones, su contenido o día de aparición: «Cuentos del Domingo» (*La Correspondencia de España*), «Cuentos ajenos», «Cuentos propios» (*El Liberal*), «Cuentos políticos» (*El País*). Visto el interés del público, a partir de 1900 *El Liberal* convocó varios concursos de cuentos; en el de 1900, el primero y segundo premios fueron para *Las tres cosas del tío Juan* de José Nogales (García Valdecasas, 1995), y *La Chucha* de Emilia Pardo Bazán, respectivamente. En el de 1902, el segundo premio es para *¡Malpocado!* de Valle-Inclán (García Torres, 1984).

La boga del cuento gracias al periódico y su confusión con otras formas narrativas, entre las que se encuentra la crónica, son asuntos que ya apuntó Baquero Goyanes (1949), y que ha estudiado más recientemente Ángeles Ezama (1992, 1993; igualmente Cazottes, 1983; Romero Tobar, 1987). La indefinición de los géneros narrativos breves insertos en la prensa (que se intercalan junto a las noticias del día, produciendo la confusión entre ficción y realidad), los condicionamientos que ejerce el medio en la configuración del cuento como forma de escritura, pero también sobre sus contenidos, son cuestiones analizadas por Ezama, quien apunta que el agotamiento del género en estos límites proviene de la imposición y la consiguiente reiteración de asuntos y esquemas narrativos.

Si la narrativa constituye una pieza indispensable en el diario, no ocurre lo mismo con la poesía, pues exceptuando la sección de humor, generalmente en verso, los poemas son ocasionales y, casi siempre, circunstanciales. Perdidas en las grandes columnas, y asimiladas muchas veces al espacio sobrante entre otros textos, las composiciones poéticas son, en número, minoritarias. En cualquier caso, su utilización ideológica, su adaptación al medio, en definitiva, es muchas veces notable (Naval, 1991).

Por lo que respecta a las «revistas cómicas», y al igual que ocurre con la prensa satírica, a la que se aludirá más tarde, el verso sirve para realizar el comentario irónico-humorístico del día. Es, por lo tanto, un caso extremo de su uti-

lización con fines no estéticos, algo que enfadaba a los poetas consagrados y a los defensores de la pureza poética (José Zorrilla y Marcelino Menéndez Pelayo entre ellos). En este campo fueron muy populares las «revistas» firmadas por Felipe Pérez y González en *El Liberal*. Hay que destacar las que redactó en 1898, al filo del desastre en Cuba: como en la prensa satírica, su crítica generalmente amable se hizo acre y desengañada. Los juicios en verso de Pérez y González, de interesante valor sociológico, hacen ver cómo en esta poesía de humor también late la nueva España, la que intentó superar la falsa paz idílica de la Restauración.

En resumen, parece indudable que el conjunto de los diarios de la época intentó incorporar la literatura de forma equilibrada y atractiva; lo mismo en Madrid que en otras provincias (Almuíña, 1977; Molina, 1989). Todos ellos van incorporando paulatinamente las nuevas tendencias literarias, acomodándose al cambio del signo estético. Pero probablemente el que mejor logró este equilibrio fue *El Liberal*, y aquí radica, según Pedro Gómez Aparicio (1971), la clave de su pronto y sorprendente éxito.

1.6.2. Prensa ilustrada

Junto al despegue de la prensa diaria, el segundo acontecimiento en la historia de la prensa restauradora se observa en el modelo misceláneo que aporta el periodismo ilustrado. Continuando la brecha abierta por las revistas de la primera mitad del siglo (*El Siglo Pintoresco*, el *Semanario Pintoresco Español*...), y con importantes precedentes europeos, aprovechó el progreso de las técnicas de impresión para aumentar su calidad, algo que se observa en el paso desde publicaciones como *La Ilustración. Periódico Universal* (1849) o *El Museo Universal* (1857) hacia las cuidadas *La Ilustración Española y Americana* (1869) y *La Ilustración de Madrid* (1870) (Cazottes, 1986; Englekirk, 1955; Paéz, 1952; Trenc Ballester, 1996). Esta última era también propiedad de Eduardo Gasset y fue dirigida por Gustavo Adolfo Bécquer (edición facsímil prologada por M.^a Dolores Cabra, 1983). El género periodístico ilustrado proliferó con gran rapidez y, tanto por su calidad como por su rápida fama, llegó a ser un canal inmejorable para la difusión de la creación artística y literaria. Además, su elevado precio y el criterio estético-ideológico que lo rige lo relacionan de forma estrecha con la burguesía acomodada (Longares, 1975; Palenque, 1992).

Sin duda, la más representativa de las revistas de este corte durante la Restauración fue *La Ilustración Española y Americana*, prototipo de la cultura y el gusto estético de la clase burguesa, y, por ello, exponente del «buen gusto» oficial que luego rechazarán los modernistas. Tanto por su indiscutible calidad y belleza tipográfica como por su carácter ecléctico y su independencia política (aunque siempre en una línea conservadora), la revista logró alcanzar una gran difusión y muy amplio alcance (tiraba entre 25.000 y 35.000 ejemplares a la semana), conocida tanto en España como en Europa y América, todo lo cual determinó que se siguiera editando hasta 1921.

En cuanto a su contenido, suma noticias sobre acontecimientos de actualidad con la divulgación de temas literarios, científicos e históricos. Con bien deli-

mitadas secciones y una selección muy precisa, la literatura tuvo siempre en sus páginas un relieve especial, de tal manera que, a través de ellas, puede estudiarse con claridad la evolución de las ideas y formas literarias, desde la permanencia de un residual Romanticismo o eclecticismo en la década de los setenta, a la afirmación del Realismo y la polémica en torno a Naturalismo hasta prácticamente los noventa, y a la aparición del Modernismo a finales de los ochenta. Los artículos que sustentan esta evolución se deben a los más reputados críticos de entonces; por ejemplo, los de Joaquín Sánchez de Toca sobre Goethe y Byron; de Manuel del Palacio y Emilio Castelar en torno a Manzoni y el Romanticismo ruso, respectivamente (de 1873 y 1874); el enjundioso de Manuel de la Revilla titulado *El arte docente en la literatura contemporánea* (Suplemento al núm. 12, marzo de 1877); o el de Narciso Sentenach *Nuestro siglo estético* (15 de septiembre de 1897), que ya incluye el Modernismo en su reflexión. También las polémicas acerca de la desaparición de la poesía y la muerte del arte se reflejan en *La poesía desdeñada por la ciencia y por la prosa* de Ramón de Campoamor (15 de enero de 1889), que abre una de las más comentadas discusiones del medio siglo con Juan Valera como contendiente; también el de Leopoldo Alas *Pequeños poemas en prosa* (15 de abril de 1888) es parte de otra muy significativa acerca de las diferencias entre verso y prosa (González Ollé, 1964; Marco, 1994; Rubio Cremades, 1994). La permanencia del pasado romántico se manifiesta también a través de los recuerdos de Patricio de la Escosura y Ramón de Mesonero Romanos, quienes publican en la revista *Recuerdos literarios* (a partir del 8 de enero de 1876) y *Memorias de un setentón* (a lo largo de los años 1878 y 1879), respectivamente.

Aunque un mayor número de artículos se centra en el comentario de autores realistas —el realismo fue la estética dominante en la *La Ilustración Española y Americana*— las nuevas inquietudes artísticas se abren paso con fuerza. Aquí se publica en 1897 la luego muy comentada reseña de Clarín sobre *Liturgias íntimas* de Paul Verlaine; en 1900 aparecen dos artículos de Miguel de Unamuno y uno de Salvador Canals sobre Federico Nietzsche (22 de septiembre de 1900). El 15 de enero de 1901, Juan Valera inicia la serie «La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX» y, ya en 1902, Ramón del Valle-Inclán incluye «Modernismo» (22 de febrero de 1902).

Por lo que se refiere a la creación literaria, se leen novelas fragmentadas debidas generalmente a narradores españoles (*La fe en el amor* de Manuel Fernández y González abre el número 1), cuentos y relatos cortos; son escasos los bocetos dramáticos; y es, sobre todo, la poesía el género de mayor interés. Los testimonios que ofrecen los propios autores nos llevan a saber, desde muy temprano, que publicar en *La Ilustración Española y Americana* era una marca de prestigio; no sólo por su calidad, sino por el público acomodado, elegante y poderoso que la compraba. Puesto que muchas veces el periodismo o la literatura servían de antesala para la política, sus columnas suponían una hábil entrada. Repasar sus páginas es recorrer el curso de la poesía española en el último tercio del siglo, apreciando los distintos estilos poéticos y, también, la implicación social inherente a la poesía realista. Así, si por un lado se recogen numerosos versos en la línea campoamorina, civil o becqueriana, la nota preponderante la pone la presencia continuada de una poesía de cariz circunstancial o «de salón»; poemas

que son verdaderos ecos de sociedad y que permiten seguir episodios diversos: natalicios, bodas, defunciones, onomásticas..., o sucesos de carácter vario: accidentes, terremotos, inundaciones... En esta utilización social del verso despunta el nombre de Antonio Fernández Grilo, poeta áulico por excelencia de la Restauración, y el autor más reiterado en su «álbum poético» (Palenque, 1990a).

El Modernismo irrumpe a partir de 1880 con composiciones de Manuel Reina, Salvador Rueda y Ricardo Gil; en los noventa, se añaden las de Manuel Machado, el parnasianismo de Francisco Navarro Ledesma, y algunas firmas de la primera bohemia: Manuel Paso y Antonio Palomero (este último aporta un atractivo texto cercano al espíritu noventayochista titulado *El país del abanico*, 30 de octubre de 1898). En definitiva, los jóvenes se van abriendo paso en los medios propios de los poetas oficiales de la Restauración. También los americanos se dan a conocer a partir, fundamentalmente, de 1890: Rubén Darío, Julián del Casal, Amado Nervo, José Santos Chocano, entre otros. Uno de los más significativos signos del cambio estético lo aportan las traducciones, muy abundantes en estos años, de autores, sobre todo, franceses: Sully-Prudhomme, Coppée, Heredia, Leconte de Lisle, Gautier... Y, mezclados, textos antimodernistas, de tono festivo (por ejemplo, *¡Genio!* de Carlos Luis de Cuenca, en 1899). Una revista como *La Ilustración Española y Americana* es fundamental para conocer la realidad de la difusión y del sentido de la poesía culta realista, así como su relevo paulatino de mano de las nuevas formas literarias (índices elaborados por Celma, 1991; Palenque, 1990a; Sanz Gastón, 1974).

Una dura competencia para *La Ilustración* representó la salida de *Blanco y Negro*, fundada en 1891 por Torcuato Luca de Tena (Iglesias, 1980). De inferior precio y menor riqueza gráfica, tuvo un éxito fulminante y un mercado seguro desde el principio. A diferencia del tono serio de *La Ilustración Española y Americana*, *Blanco y Negro* mantuvo siempre un estilo ligero, excluyendo la seriedad en cualquiera de sus secciones, también la política. Su fórmula miscelánea combina lo literario con lo festivo y recreativo. Este tono humorístico es el que prevalece en las obras literarias, tanto narrativas (relatos cortos y apuntes de difícil calificación) como poéticas. Entre los que firmaron las últimas coinciden los provenientes del género chico y de la prensa de humor (Manuel del Palacio, Vital Aza, Juan Pérez Zúñiga) con los de Manuel Paso, Manuel Reina, Vicente Medina... Pretendía Luca de Tena abrir su revista a cuantos quisieran colaborar en ella, en una especie de mecenazgo empresarial.

Debido a la fecha de su nacimiento, uno de los rasgos que de inmediato destaca en su composición general es su actitud ante los acontecimientos bélicos en América. Desde 1895 aparecen textos poéticos que redundan en lo que indican editoriales, cuentos o grabados: su tono patriótico exaltado y ciego, su falta de conciencia de la realidad de la situación, su broma continuada acerca de la inferioridad norteamericana. Publicada a lo largo de 1898, la serie «Chispas de la guerra» de Manuel del Palacio constituye el mejor ejemplo de esta burla (algunas pueden leerse en Gordillo Courcières, 1994); la adecuación entre texto y grabado contribuye a resaltar el desprecio que suponen estas piecitas con respecto a lo americano (los norteamericanos aparecen como cuervos o cerdos, el Tío Sam con cara de avaricioso y pérfido). En la soflama patriótica aparece el Modernismo como el culpable de que la juventud permita la situación sin actuar

enérgicamente en defensa de la patria. Se pretenden actos heroicos que demuestren a los americanos la fuerza del imperio, y, como no ocurre lo apetecido, surge la burla, por ejemplo en «La gripe» (la padece España) de Vital Aza (4 de marzo de 1899). En otros poemas el tono patriótico es serio aunque retórico: *La voz del patriotismo* de Rafael Torromé (9 de enero de 1897), *El soldado español* de Eduardo Bustillo (22 de mayo de 1897), *La tumba del héroe* de Rafael Ochoa (30 de octubre de 1897); algunas veces la tristeza por el estado del país parece sincera y se escapa a las consideraciones negativas indicadas hasta el momento. Es el caso de *Entre hermanos* de Manuel Paso (8 de octubre de 1898) o del conocido poema de Vicente Medina *Cansera* (13 de junio de 1898) (García Barrón, 1974). Criterios renovadores aportaría a esta prensa ilustrada José del Perojo con *El Nuevo Mundo*, que inicia su andadura en 1894 (Gómez Aparicio, 1971).

1.6.3. Prensa obrera, prensa infantil y prensa femenina

Dentro de otros tipos de prensa, un buen ejemplo del valor de la literatura en general y de la poesía en concreto se advierte en los títulos obreros o republicanos y socialistas que comienzan a proliferar avanzados los años ochenta. El partidismo político determina la selección de los textos en periódicos tales como *El Socialista* (1886) o el bilbaíno *La Lucha de Clases* (1894), que presentan folletines, cuentos o poemas con una clara intención política. Se trata de educar tanto a través de la razón como del sentimiento; las colaboraciones literarias se integran, por lo tanto, en los objetivos del periódico (Aubert, 1986; Bellido, 1993; Guereña, 1981; Litvak, 1980; Maurice, 1977).

De cualquier modo, es interesante subrayar dos extremos: a) en este tipo de prensa la poesía cobra un relieve especial, configurándose como el medio ideal de transmisión ideológica para un lector deficientemente alfabetizado que llegará hasta los textos a través de la lectura que, en alta voz, realizará de los mismos un compañero o un educador, lo que condiciona la elección del metro, generalmente de arte menor, y la sencillez lingüística (Aubert, 1986); b) los textos no siempre han sido escritos por obreros o intelectuales concienciados con la finalidad ideológica deseada, sino que figuran junto a otros procedentes de la poesía culta burguesa; poemas apropiados para recibir una lectura distinta al aparecer en un medio marcadamente diferente. Es la poesía conceptual a la manera de Campoamor y la poesía festiva la que con mayor frecuencia se selecciona (Palenque, 1990b, págs. 253-257), con el recurso, también, a autores de otras épocas. Así, en *El Socialista* se leen poemas comprometidos de Álvaro Ortiz (*Canción del obrero*, 1894; *Alegoría (A los trabajadores)*, Federico Engels, *Entre obreros*, 1895; etc.) y Rafael Carratalá (*La oración del explotado*, 1895), junto a los más numerosos (tomo los datos de los años 1894 a 1900) de Sinesio Delgado, Ramón de Campoamor, Vital Aza, Eusebio Blasco, Miguel Ramos Carrión, Luis de Ansorena..., o Góngora, Quintana, Cervantes, Forner, Tirso de Molina... (Bellido, 1993). Lo mismo ocurre en la prensa anarquista (Aubert, 1986).

Aunque distinta, la misma función educadora, con una carga ideológica determinante, tienen aquellos tipos de prensa que se dirigen a un público especí-

fico, por lo que es más fácil percibir la intención del emisor. Me refiero a la prensa femenina, dirigida a las mujeres pero no siempre escrita por ellas, y a la prensa infantil, ambas marcadas por el didactismo y la moralización. Esta última crece en importancia y cantidad durante la Restauración al amparo del interés por la educación de la burguesía rectora (Arango, 1990). Cuentos fantásticos de Grimm y Perrault, fábulas, cuentos y poemas de Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán, Antonio de Trueba, Juan Eugenio Hartzenbusch, Ramón de Campoamor... Su estudio lleva a comprender cómo se moldearon los gustos del público, imponiendo esquemas estético-ideológicos a los niños, y se consolidaron paradigmas sociales o políticos y estereotipos acerca de la familia, el Estado, cómo se mentalizó, en definitiva, a las futuras clases dirigentes del país, puesto que es un destinatario burgués el que aparece contemplado en sus premisas (Cazottes, 1987). Ejemplos de lo dicho aporta *Los Niños. Revista de Educación y Recreo*, dirigida por Carlos Frontaura, que mezcla adivinanzas y juegos con fábulas y apólogos (Aureliano Ruiz: *La providencia*; Pilar Pascual de Sanjuán: *La mariposa*), y otros poemas igualmente adecuados para el joven público, por ejemplo, *El mejor maestro*, de Manuel Ossorio y Bernard.

Dado el interés que la literatura escrita por mujeres y la literatura a ellas dirigida ha alcanzado en los últimos años, el campo de la prensa femenina está bastante bien definido (Jiménez Morell, 1992; Perinat & Marrades, 1980; Roig, 1977; Segura & Selva, 1984; Simón Palmer, 1975, 1993). Dos factores deben ser subrayados aquí: 1) el amplio espacio y la importancia que la literatura tiene en estas publicaciones, y 2) cómo, de hecho, la expansión de la prensa favoreció el incremento de literatura escrita por mujeres. Si en un principio la mujer contaba básicamente como lectora (virtual receptora del folletín y de otras secciones centradas en teatros, salones y modas), desde mediados de siglo fue también redactora de diarios y prensa ilustrada. En el caso de la poesía, encaminada a educar en la moral católica, repiten las pautas de la mujer abnegada, madre de familia ejemplar, prototipo de pureza, inocencia y virtud, que ejemplifican versos de José Selgas, Antonio de Trueba, Antonio Arnao. Abstrayendo al lector de las diferentes tendencias poéticas de la segunda mitad del siglo, la poesía becqueriana y la campoamorina reclaman a un receptor femenino; sus autores apelan a la lectora, a las señoras, de forma directa, y son ellas su mercado implícito (Palenque, 1990b).

Con diferencias notables, el lugar de los suplementos en los periódicos diarios lo ocupan los *Almanaques* en las revistas misceláneas de tipo ilustrado, infantil o femenino. De contenido mayoritariamente literario (Molina, 1990), en ellos, y tras los obligados preliminares (calendario del año entrante, santoral, año astronómico), figuran juicios o necrologías del año pasado y deseos para el nuevo, casi siempre en verso y con tono festivo, además del álbum poético, compuesto con versos circunstanciales que responden generalmente a la ocasión. Cada tipo de prensa reseñado continuará su impronta en el *Almanaque*. Hay que destacar los de *La Ilustración Española y Americana*, muy cuidados y ricos en cuanto a conjunción entre letra y grabado, estos últimos de gran belleza artística (hay índice de las colaboraciones poéticas desde 1874, cuando comienza, hasta 1905; Palenque, 1990a).

1.6.4. Prensa satírica

Más allá de lo explicado hasta el momento, la eficacia del verso como vehículo de ideología y forma de propaganda queda refrendada, asimismo, en la prensa satírica o de humor, que durante la Restauración perdió su exclusiva intencionalidad política para aportar un humor más desinteresado y festivo. Recuerda Gómez Aparicio (1971) una anécdota del político Francisco Narváez, quien afirmaba que no le inquietaban las críticas vertidas en prosa, pero sí en verso, porque éstas quedaban. Es probablemente la explicación de la relevancia que, frente a la prosa, aquél tuvo en estas revistas. Las versificadas son aquí las piezas más agudas y las que, desde el presente y pese a su estrecho contacto con la realidad cotidiana de entonces, mantienen algún atractivo (ver capítulo 3.4).

La revista más conocida y polémica en esta línea fue *Madrid Cómico*. Fundada en 1880, coincidiendo con el período de mayor auge de la poesía festiva, género que domina en sus páginas, y muy unida al «género chico» (los nombres son los mismos), va a editarse hasta 1923. La enorme popularidad de sus textos humorísticos y de sus caricaturas, en hábil conjunción, la convirtió para las nuevas generaciones en el símbolo de la mediocridad cultural de la burguesía restauradora y de su ficticio equilibrio, en la tumba de la oficialidad poética y de los criterios estéticos impuestos por la ideología dominante (por ejemplo, Machado, 1981, pág. 103). Sobre todo durante la dirección de Sinesio Delgado, entre 1883 y 1897, se impuso un madrileñismo costumbrista que enarboló el casticismo y el patriotismo como valores fundamentales. Durante los conflictos bélicos en Marruecos, primero, y en América, después, siempre utilizó un tono irónico y arrogante que calificaron de anacrónico los literatos más jóvenes de entonces. Por lo mismo, despreció toda clase de innovación y extranjerismo, cuyo mejor testimonio ofrece la crítica antimodernista, ejercida tanto en verso como en prosa.

Una de las firmas más conocidas, y temidas de *Madrid Cómico* fue la de Leopoldo Alas *Clarín*, quien en sus *Paliques* semanales repartió con severidad y zumba sus normas estéticas, poco proclives a la aceptación del Modernismo (Botrel, 1993a; Clarín, 1973; Martínez Cachero, 1983; Sobejano, 1967b). Clarín llegó a ser director de la revista durante un corto período, en 1898; le sucedió Jacinto Benavente, que introduce el Modernismo frente a los criterios del asturiano, publicando *Sinfonía en gris mayor* y el prólogo a *Prosas profanas* de Rubén Darío, precedidos de un breve artículo encomiástico (núm. 822, noviembre de 1898); en ese año se insertó un soneto de Manuel Machado. Un talante algo más aperturista se le distingue a partir de 1900, cuando Enrique Gómez Carrillo plantea una encuesta sobre el Modernismo o, ya en 1902, cuando Juan Ramón Jiménez publica un poema de su libro *Rimas* (Bleiberg, 1948; Botrel, 1982; Celma, 1991; Díaz-Plaja, 1979; Ribbans, 1958).

Revistas como *El Solfeo* (1875), en la que también colaboró Clarín; *La Risa* (1888), del prolífico Carlos Frontaura; *La Gran Vía* y otras muchas (López Ruiz, 1995; Rodríguez de la Flor, 1993), son igualmente representativas del atractivo que para un gran sector de público tuvo la poesía de humor y, además, la realidad tópica y elusiva que ofrecían.

En la década de los noventa, y de manos de los primeros modernistas, vuelve a recuperarse el tono de sátira política en semanarios como *Don Quijote* (1892),

dirigido por Miguel Sawa, o *Gedeón* (1895), de un humor incisivo, con poemas de Luis Taboada y coplas de «Gil Parrado», o sea, Antonio Palomero. El tono de la crítica, la forma en que se asumen acontecimientos concretos como los producidos en Ultramar, las conectan con la prensa modernista.

1.6.5. Prensa cultural o intelectual

Otro de los factores que contribuye a caracterizar el período de la Restauración como uno de los más brillantes de la historia del periodismo español es la publicación de ambiciosas revistas culturales, en cuyo subtítulo se matiza su contenido «científico, artístico y literario». Esta prensa ha de ser situada dentro de los límites de la miscelánea, pero su altura intelectual y la clara pretensión de mantener un elevado y cuidado tono científico, obligan a singularizarla. Con precedentes en España como *La Crónica de Ambos Mundos*, editada a partir de 1860, sigue el modelo prestado por otras tantas grandes publicaciones europeas de la época, entre las que destaca por su calidad la *Revue des Deux Mondes*. Títulos destacados son los de *Revista de España* (1868-1895), *Revista Contemporánea* (1875-1907) y *La España Moderna* (1889-1914); todas ellas dirigidas a un público elegido y culto. Aquí el género predominante es el narrativo, pues como ha estudiado Raquel Asún (1988), estas revistas publican algunas de las obras más notorias del Realismo y el Naturalismo español, pero, además, también insertan varios de los ensayos más valiosos de la polémica en torno a tales corrientes y su relación con la sociedad.

Revista de España fue una publicación ecléctica y moderada (de ideología liberal conservadora, según Seoane, 1983, pág. 312), defensora de unos ideales de progreso que denotan el influjo de la filosofía krausista. En sus columnas se difundió el nuevo pensamiento darwinista y positivista. Reconocida en los círculos intelectuales del momento, y en estrecho contacto con instituciones como el Ateneo de Madrid o la Institución Libre de Enseñanza, entre sus colaboradores se encuentran figuras muy destacadas: Juan Valera, los Giner, Emilia Pardo Bazán, Antonio Cánovas del Castillo, José M.^a de Pereda, Augusto Ferrán, Luis Vildart, Urbano González Serrano y Gaspar Núñez de Arce. Benito Pérez Galdós fue, además, su director entre febrero de 1872 y noviembre de 1873 (Ballantyne, 1990; Dendle, 1970). Tanto a través de sus artículos sobre filosofía y pensamiento político como de sus textos de creación y reseñas bibliográficas puede seguirse el curso de la cultura finisecular, siempre en estrecho contacto con los acontecimientos políticos (Ballantyne, 1985).

En cuanto a *Revista Contemporánea* (Dorca, 1996), cabe distinguir en ella dos épocas: la primera transcurre bajo la orientación de su fundador, José del Perojo, y se caracteriza por su tono liberal y europeísta, influido por el pensamiento alemán, cuando se convierte en vehículo de las filosofías positivista y neokantiana; la segunda, a partir de 1879, bajo la dirección de Francisco de Asís Pacheco, deriva hacia el conservadurismo (Cobos Castro, 1988; Dendle, 1991; Paz, 1950; Seoane, 1983).

Por su parte, *La España Moderna*, dirigida por José Lázaro Galdiano, fue más allá que todas las revistas de su género y, según Raquel Asún (1979), sólo

puede compararse con la reputada *Revue des Deux Mondes*, con cuyos objetivos coincide. Con su carácter enciclopédico y su talante ecléctico y no partidista, pretendió ofrecer una alternativa cultural a la burguesía y proporcionar a las nuevas generaciones un clima distinto y europeísta en lo referido a arte y literatura. Estudia Raquel Asún cómo se concretaron estos objetivos con el fin de equiparar la cultura española a la europea, proyecto que alcanzó resultados muy positivos por lo que respecta a la categoría de su contenido, pero que fue un fracaso por falta de público culto. Sólo el tesón de su director y propietario mantuvo la revista viva durante tantos años. Lázaro Galdiano quiso forjar una publicación de elite, para lo que reclutó a las primeras firmas del país, de las que solicitó textos literarios y artículos de calidad; estos últimos, reflexivos, críticos y amenos, capaces de suscitar el interés de un público preparado, con la pretensión de diferenciarlos de los de la prensa diaria (Asún, 1979; Granjel, 1969).

La altura intelectual de la revista se evidencia en el valor de las colaboraciones, útiles para entender el progreso intelectual en la Península (índice hasta 1910 de Gómez Villafranca, completado por Asún, 1979; Celma, 1991). En el terreno del ensayo y el pensamiento, son buenos ejemplos los artículos de Valera, Buylla, Mérida, las *Revistas críticas* de Menéndez Pelayo, la crítica literaria de Eduardo Gómez de Baquero (quien, entre 1895 y 1910, expone su concepto sobre la novela) y *Ángel Guerra* (sugestivos artículos en torno a Whitman y Poe). Sobre la historia literaria española versaron los de Wolf, Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, Cotarelo... De la misma manera, hay que resaltar la vocación americanista de la publicación, así como su inclinación hacia otras literaturas peninsulares y hacia la ciencia y la filosofía. También algunos jóvenes, brillantes y prometedores, terminaron por hacerse asiduos; hay que destacar el caso de Miguel de Unamuno, que publicó en *La España Moderna* sus ensayos *En torno al casticismo* y *Reflexiones sobre la regeneración de España*, entre otros.

No sólo el Realismo y el Naturalismo son discutidos y comentados en *La España Moderna*, sino que, dentro del talante aperturista señalado, también el Modernismo irrumpió en artículos y textos de creación. Así, Francisco Fernández Villegas Zeda registra en sus crónicas (desde 1891 a 1894) el estado de la cultura occidental y, aunque se muestra desafecto al Decadentismo y al Modernismo, informa acerca de las nuevas corrientes, a veces para defender todo lo que ellas ponen en duda. La revista estaba, además, al tanto de la cultura europea a través de sus secciones de «Prensa Internacional» y «Revista de Revistas».

En cuanto a creación, la calidad sigue siendo el signo más notorio, como demuestra la sección narrativa, para la que escribió Pérez Galdós su *Torquemada*, a instancias de Lázaro Galdiano y expresamente para la revista. Dieron a conocer también obras cuyas otras célebres figuras: Leopoldo Alas, Emilia Pardo Bazán, Juan Valera, etc. En un primer momento sólo se insertan narraciones originales, pero, a partir de 1891, la desidia de los colaboradores llevó a Lázaro Galdiano a la literatura extranjera. En esta faceta su labor difusora fue de gran magnitud, pues se tradujeron por primera vez obras de Dostoievski, Tolstoi, Turgueniev, y otros autores de la literatura europea.

En cuanto al teatro y a la poesía, el primero tiene poca representatividad, aunque habría que destacar una temprana traducción de Ibsen; la segunda esca-

sea, como si Lázaro Galdiano hubiera querido escapar del ambiente cultural marcado por las revistas gráficas. «Detrás de cada artículo crítico —indica Asún— existía algo más que un propósito informativo. Se pretendía dar cuenta puntualmente de todo aquello que, lejos del consumismo o la moda efímera, aportara a la edad presente datos y hechos que probablemente se incorporarían a la literatura clásica de todos los tiempos. Las normas del buen decir, la fidelidad a ciertas pautas en la construcción creadora, el rechazo de todo esnobismo, vendrían a ser las líneas rectoras de esta revista que ni pretendió ser vehículo de ninguna escuela ni aceptó nunca la consideración de aquello que no estuviera avalado por el prestigio y la calidad» (1979, págs. 14-15).

1.6.6. Prensa y teatro. Hacia una prensa modernista

Apenas si se ha mencionado el género teatral a lo largo de esta síntesis en torno a la prensa de la Restauración. Su presencia, sin embargo, es constante y obligada, pero, por lo común, se reduce o limita a las secciones de crítica teatral; su importancia radica en la representación y en el acto social que supone, no en la lectura (algunas veces se encuentran comentarios acerca de estrenos teatrales en los ecos de sociedad). En consecuencia, son raros los textos dramáticos que se leen en los periódicos. Hay, sin embargo, un periodismo especializado en la reseña de los espectáculos teatrales, género que cuenta en España con una brillante tradición desde el siglo XVIII. En lo referente a Madrid, ha sido catalogado y descrito por Javier Gómez Rea (1995). Aquí se incluirían títulos como *Los Teatros* (1878-1879), *La Crítica Teatral* (1879-1880), *Chorizos y Polacos. Revista Festivo-Teatral* (1882-1883), *La Escena* (1883-1884), *Boletín de Espectáculos* (1885), etc.

En resumen, debe admitirse que la prensa abre para el escritor decimonónico un nuevo horizonte que le proporciona halagüeñas posibilidades económicas en el mercado editorial. Pero, además, también se le presenta como una alternativa estética y le descubre un camino por el que puede entrar a formar parte del mundo artístico oficial (Villacorta Baños, 1993). Es lo que se observa en la novela de folletín, en las formas de relato breve y en la poesía: todos se adaptan a los varios tipos de prensa, donde se ajustan a las expectativas de su público particular. Es, pues, una literatura, en gran medida y según se ha visto, condicionada por el medio en que se publica, pero que también gracias a él alcanza una difusión inusitada. Este panorama cambia con el nacimiento del intelectual como nuevo grupo social, que cree en el poder del conocimiento y de la verdad del artista por encima de gustos oficiales e imposiciones empresariales y que, no se olvide, apoya este poder en la dimensión colectiva o de masas que adquieren los fenómenos ideológicos y sociales. La brillante prensa finisecular y, en realidad, toda la prensa española del primer tercio del siglo XX son resultado de la política de protección a la prensa mantenida durante la Restauración (Martínez Cuadrado, 1991); en este medio se fragua la cultura modernista-noventayochista, primero en publicaciones de signo aún restaurador, más tarde en sus propias revistas, las de la «gente nueva». En los últimos años del siglo surge una prensa modernista (*Germinal, Vida Nueva, Electra...*; Celma, 1991) en la que la fórmula

miscelánea, encarnada en la revista ilustrada y para algunos jóvenes exponente del «viejo y estúpido siglo XIX», del «gusto oficial», pierde interés. También se debilita y se transforma la prensa destinada a la mujer y la satírica o de humor, y crece el protagonismo del periódico diario junto a la prensa especializada, ahora exclusivamente literaria e, incluso, poética, producto extraño por completo al siglo XIX.

1.7

El asociacionismo cultural en la segunda mitad del siglo XIX

El siglo XIX asumió el legado del descubrimiento de la bondad de la vida social formulado por Rousseau en su *Contrato social*. Románticos liberales y socialistas utópicos convergían en la idea de la asociación como vía de mejora del individuo y de modernización de la sociedad. Se admitieron con ánimo ingenuo las bondades absolutas del principio de asociación que para los liberales representaba el triunfo del espíritu de libertad, propio de las sociedades libres, y para los socialistas utópicos un pilar fundamental de la sociedad democrática. El llamado «espíritu del siglo», heredero en parte de los principios racionalistas de la Ilustración, provocó, a partir del Bienio Progresista y más claramente a partir del Gobierno de la Unión Liberal, una fiebre asociacionista que se apoderó de toda España, dando origen a una multiplicación de sociedades políticas, culturales y recreativas. Este movimiento triunfó definitivamente en la segunda mitad de la centuria y conoció una eclosión impetuosa, impulsada por la nueva Constitución de 1869, que reconocía por primera vez el derecho de asociación, afirmándolo como una fuente de progreso de los pueblos (Tuñón de Lara, 1970). El notable influjo del krausismo y de su concepto de la sociedad «como un conjunto de asociaciones» contribuyó asimismo a provocar cambios decisivos en la organización de la vida española de la segunda mitad del siglo XIX (López-Morillas, 1980, 1990). Fernando de Castro, rector de la Universidad Central, en el preceptivo discurso de apertura del curso 1868-1869, proponía el ensanchamiento del ámbito de acción de la Universidad e invitaba a «promover conferencias públicas...; fomentar la creación de asociaciones que funden la enseñanza en las clases obreras..., abrir centros especializados a completar la educación de la mujer y procurar que la juventud se agrupe en academias científicas...» (Abellán, 1984, pág. 501).

La Universidad heredada del siglo XVIII, autónoma, selectiva y jerarquizada, hubo de transformarse en un centro de enseñanza regulado desde el poder central (Peset, 1974). En realidad, todos los centros de la sociabilidad del Antiguo Régimen debieron adecuarse o morir. Las Academias, que se mantuvieron activas, sufrieron constantes remodelaciones, como ocurrió con la Academia de la Historia. A mediados del siglo el mundo de las Academias, en términos genera-

les, se encuadraba «en un contexto, el de la República de las Letras. Su esquema básico era el de un espacio de cultura burguesa, de convivencia de diversidades y culto a la tradición...» (Peiró, 1995, pág. 16). Las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País también pervivieron e influyeron en la vida económica y política, organizando lecciones, certámenes o exposiciones de productos industriales. Pero los centros más genuinos de la sociabilidad decimonónica desde el Sexenio Revolucionario fueron las numerosas asociaciones de signo burgués y de signo popular o proletario (Maurice, 1989), y algunas otras difícilmente catalogables, como las de los escritores y artistas. Éstas representaban en el panorama asociativo general una modalidad intermedia; eran el fruto de la unión de una «selecta minoría» obligada a claudicar de su radical individualismo para la salvaguardia de sus derechos profesionales. El Decreto Orgánico del Teatro de 1843 y la Ley de la Propiedad Intelectual de 1847 reglamentaban con escasa eficacia la actividad de estos «obreros de la inteligencia». El periodista José Campo Navas y el escritor Julio Nombela, con la absoluta certeza de que «mejor se ayudan unidos», fundaron en 1872 la Sociedad de Escritores y Artistas integrada en la Asociación Literaria Internacional desde 1879 para la defensa de la propiedad intelectual y del comercio de libros en España y Ultramar (Porpetta, 1986).

Aunque una nueva Ley de la Propiedad Intelectual (1876) mejoraba su marco profesional, los libretistas, músicos y dramaturgos llevaron a cabo sucesivos intentos de agremiarse (Sociedad de Autores, Compositores y Propietarios Dramáticos, 1880; Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música, 1892; Asociación Lírico-Dramática, 1898). Sinesio Delgado y Ruperto Chapí impulsaron, finalmente, la Sociedad de Autores Españoles (1899), que bajo el lema «Unidos y libres» defendía la propiedad literaria y musical. Combatieron con denuedo el llamado *dominio público*, que suponía una limitación del disfrute de los derechos de autor por sus herederos. Ambas sociedades habían nacido en parte como cajas de socorros mutuos; la Sociedad de Escritores y Artistas fundó en 1916 el Instituto Cervantes, un hogar «para escritores y artistas ancianos e indigentes», y la Sociedad de Autores Españoles creó su Montepío en 1914 (Delgado, 1905).

Las asociaciones obreras, por su parte, buscaban el proselitismo político a la par que la elevación del nivel cultural de la clase trabajadora. Su cariz político monocolor se mostraba a través de las lecturas y de posteriores discusiones: como sucedía en el Ateneo de la Clase Obrera de Sevilla, fundado en 1873, que «aunque sobre modestas bases —que sus recursos no le permiten otra cosa— este centro aspira a crear hábitos de estudio en la clase obrera, trayendo el que, sin pasión ni preocupaciones, se discutan y ventilen aquellos graves problemas íntimamente ligados al porvenir del proletariado» (Pablo-Romero, 1982, pág. 17). Bajo el nombre de «ateneo obrero», de «fomento de las artes», de «sociedad de fraternidad», de «escuela del trabajador» o de «casino» político, impartían conocimientos básicos de lectura, escritura, cálculo y dibujo, de los que carecían sus asociados (Guereña, 1980, págs. 77-91; Lida, 1971; Mainer, 1988). En ocasiones, estas sociedades aparecen coligadas a una entidad burguesa para aprovechar sus cursos elementales; el joven Ateneo Mercantil de Zaragoza, que contaba con más de 150 socios, se adscribió en 1881 a las cátedras del Ateneo Científico, Literario y Artístico de la ciudad.

Los ateneos y casinos populares, que pretendían alcanzar el ideal de la *enseñanza integral*, llenaban también el ocio de las clases bajas con la organización de orfeones y bailes, que estuvieron siempre muy concurridos. Muy importantes por su número fueron las asociaciones corales, que básicamente siguieron el modelo diseñado en Barcelona por Anselmo Clavé, un músico afecto al Partido Demócrata que deseaba redimir al pueblo por medio de la música. Fundó inicialmente una asociación filarmónica llamada Aurora y, en 1850, la primera sociedad coral, La Fraternidad, que a partir de 1857 pasó a denominarse La Sociedad Coral de Euterpe; a través de ellas deseaba Clavé cultivar la poesía —en castellano y en catalán—, la música y el baile (Tubino, 1880). Un boletín, *El Eco de Euterpe*, difundía las actividades de la sociedad musical, que en pocos años se convirtió en una referencia imprescindible de la Renaixença. Despojada de sus connotaciones regionales, fue el modelo de asociación musical popular más imitado en toda España.

1.7.1. Liceos y ateneos

Las asociaciones burguesas —academias, liceos y ateneos— se plantearon durante la segunda mitad de la centuria suplir con eficacia la escasa iniciativa cultural del Estado. «La reunión frecuente de los artistas en todos los géneros ha de producir por necesidad entre ellos un comercio de ideas, cuyo resultado es de esperar que sea un pensamiento único y dominante, que dando a todos sus esfuerzos la dirección conveniente, contribuya a acelerar la obra de la civilización del país», aseguraba Patricio de la Escosura en 1838 (Simón Díaz, 1947, pág. 12). Los liceos españoles, nacidos todos por imitación del de Madrid —protegido y promovido por la reina gobernadora— llenaron de vida las pequeñas ciudades de provincia. Además del Liceo Artístico y Literario de Madrid de 1836 (Simón Díaz, 1947), en 1837 se fundó el de Barcelona (Alier, 1986), en 1839 el de Alicante (Ríos Carratalá, 1986), en 1840 el de Zaragoza (Mainer, 1984; Sánchez Ibáñez, 1993), en 1841 el de Calatayud (Sánchez Ibáñez, 1992), el de Santiago de Compostela —desaparecido en 1849 y reemplazado por el Liceo de la Juventud nacido en 1847— (Varela, 1958) y los de Valencia (Almela, 1962), Huesca, Almería (Bordes & Jiménez, 1992-1993), Logroño, Granada, Málaga (Peña, 1972), Huelva, etc. Una antigua academia, la Literaria de Santiago, fundada en 1731, alcanzó su máximo esplendor hacia 1850 transformada en Liceo (Varela Jácome, 1954). A partir de 1864 aún se fundaron algunos nuevos —Lírico-Dramático de Zaragoza (1864), Sevillano (1874), etc.—, que mantenían los fines de las antiguas sociedades, es decir, proporcionar a sus individuos y familias un agradable recreo por medio de funciones dramáticas, conciertos vocales e instrumentales y lectura de poesías, donde todos tenían la oportunidad de ser protagonistas y público.

En el seno de los liceos se cultivaban las Buenas Letras y las Bellas Artes, difundidas a través de la prensa periódica que daba notoriedad a todos los actos liceístas. Nacieron algunos órganos exclusivos (*El Liceo* de Madrid, el *Liceo Artístico y Literario* de Alicante) pero en otros casos, una publicación preexistente (*El Idólatra* y *El Recreo Compostelano*, órganos ambos de la Academia Literaria

de Santiago; *La Aurora* de Zaragoza) se convirtió en el eco de todas sus actividades: exposiciones de pintura, recitales de poesía, representaciones teatrales y conciertos de música.

Pero la institución que desempeñó el más relevante papel en la segunda mitad del siglo fue el ateneo. Los ateneos se constituyeron en el centro de la vida social y política, de la difusión científica y cultural y del cultivo del arte. Los españoles se fundaron a imitación de una institución francesa del siglo XVIII, el *Athénée de les Arts*. Estas instituciones fueron consideradas a lo largo de todo el siglo XIX como asociaciones propias sólo de países de régimen liberal. Y lo cierto es que la historia del de Madrid parece dar la razón a esta idea. El Ateneo Español se fundó en 1820 y fue clausurado por orden gubernativa en 1823, al expirar el Trienio Liberal. Al regreso de los exilados, en 1835, se volvió a fundar con el nombre de Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (Ruiz, 1970, 1971). Entre los años 1854 a 1868 conoció su etapa de mayor auge político, y hacia 1880 se disponía a protagonizar la vida cultural de la Restauración. Acabando ya el siglo, en 1896, acometió una de sus mayores empresas, la creación de la Escuela de Estudios Superiores, logrando el viejo sueño de ser la auténtica Universidad Libre de España (Villacorta Baños, 1985, págs. 97-128).

Mariano José de Larra (*El Español*, 11-VI-1836) afirmaba que el Ateneo de Madrid deseaba ser imitado en las capitales de las provincias para lograr una extensión de estos centros y de los bienes que proporcionaban. En la segunda mitad del siglo comenzaron a multiplicarse por toda la Península de manera imparable: en 1855 se fundó el de Cádiz y en 1861 el de Barcelona (Casassas, 1986); más tarde, los de Baleares (1862-1873), Tarragona (1863), Zaragoza (1864) (Soria Andreu, 1993), Córdoba (1866-1890), Vitoria (1866-1900) (Reboredo, 1988), Huesca (1870), Valladolid (1872), Almería (1873), Valencia (1879), Sevilla (1879) (Pablo-Romero, 1982), Alicante (1881) (Ríos Carratalá, 1986), Guadalajara, Logroño, Santander (Simón Cabarga, 1963). En la década de los ochenta el número de asociaciones con este nombre superaba las 130 en España (Guereña, 1989).

Los socios de los ateneos fueron los intelectuales de la burguesía liberal (Casassas, 1989, págs. 21-49; Villacorta Baños, 1980, págs. 28-44), clase que mantuvo estas sociedades a expensas propias. Los ateneístas ofrecieron su dinero, su tiempo y sus libros para sacar adelante una y otra vez sus ateneos; y es que estas sociedades vivieron en continuo sobresalto, atacadas unas veces desde los poderes públicos —por la persecución ensañada de los gobernadores civiles— y otras, las más, por dramáticas penurias económicas. El Ateneo de Madrid reproducía miméticamente en sus juntas directivas los turnos de gobierno. La extracción política de los socios era representativa de las opciones políticas de la burguesía liberal: viejos esparteristas, miembros del Partido Progresista y muchos republicanos de los llamados «benévolo», los sectores menos moderados del espectro político tuvieron una representación más bien testimonial (Lida & Zavala, 1970, págs. 132-181).

La ambición de todos los ateneos era llegar a poseer un edificio propio, aunque sólo los de Madrid (1884) y Barcelona (1906) lo lograron en la forma deseada. La instalación de estas asociaciones no fue un problema menor, como prueban las constantes mudanzas a que se veían obligados en busca de un marco

que no fuese muy gravoso para su precaria tesorería. El local-tipo de un ateneo en la segunda mitad del siglo constaba de habitaciones para varias cátedras, un gabinete de lectura, una biblioteca-hemeroteca, uno o dos salones de recreo, algún cuarto para café y para billares. El Ateneo de Madrid contaba, además, con la famosa Cacharrería —un trastero donde se refugiaban los jóvenes socios— y el de Barcelona en 1906 llegó a estar dotado de restaurante, peluquería, gimnasio y duchas. El gabinete de lectura y la biblioteca eran elementos indispensables a la hora de constituir un ateneo (Martínez Martín, 1991). El socio disfrutaba allí de la lectura de periódicos nacionales, de revistas especializadas, a las que se suscribían las secciones, y de prensa extranjera. Las bibliotecas lograron sus fondos por las donaciones de los socios o de benefactores de la ciudad y también por compra directa, que solía estar reglamentada en el estatuto de la asociación. Los grandes ateneos lograron reunir importantes bibliotecas —el de Barcelona, en el momento de la celebración de su centenario, contaba con 140.000 volúmenes (Casassas, 1986, pág. 229)—. En los años finales del siglo XIX abrieron sus puertas a la sociedad ciudadana y favorecieron así la socialización de la lectura, al poner el libro al alcance de muchos.

Las cátedras constituyeron el elemento más peculiar de los ateneos. La cátedra era en principio un largo curso de formación exclusivamente para socios, que convertía a estas instituciones en una escuela o en una universidad. Eran clases regulares que abarcaban la mineralogía, el derecho público, los estudios políticos, la higiene y la medicina, uno o más idiomas extranjeros, etc. Este modelo fue entrando paulatinamente en crisis y, de modo ya evidente, a partir de 1875, al crearse la Institución Libre de Enseñanza (Turin & Gómez Molleda & Cacho Viu, 1962; VV. AA., 1977). Manuel de la Revilla exponía así su plan de renovación de las cátedras para atajar su languidez: «Creemos que el Ateneo debiera seguir el ejemplo de la Institución y dar mayor interés a sus cátedras públicas [...]. Quizá convendría, por esto, sustituir los largos cursos que hoy dan sus profesores con cursos breves o conferencias sueltas...» (Ruiz, 1971, pág. 149). Las conferencias se impusieron, pero, en su evolución constante, el Ateneo de Madrid acometió en 1896 la empresa de crear la Escuela de Estudios Superiores, que Segismundo Moret, su impulsor, justificaba por el deseo de establecer «un organismo científico de tal naturaleza que, ampliando y sistematizando cuanto se enseña en los centros docentes oficiales, sea al propio tiempo lugar especialísimo donde se cultive la ciencia por la ciencia; donde se expongan constantemente los adelantos y progresos...» (Villacorta Baños, 1985, págs. 97-98). Se programaron cuidadosamente las materias organizadas en 28 cátedras, se fijaron horarios regulares y, por primera vez, se pagó a los catedráticos. El éxito fue innegable, pero las graves dificultades económicas por las que atravesó desde el principio dieron al traste con esta Escuela en 1904.

Los ateneos eran además, y sobre todo, sociedades de debate, y esta actividad estaba sometida a una organización ritualizada. En la sesión inaugural de cada una de las secciones su presidente leía una memoria sobre un tema de interés político, literario, filosófico o científico que se convertía en la «Memoria de discusión» para todo ese año. Terminado el discurso, el trabajo se ponía a disposición de todos los socios que, muchas veces, «saltaban sobre el ponente» solicitando en el acto el derecho de réplica. Una regla universalizada en todos los debates ateneístas era la

práctica de la tolerancia. En las discusiones se exigía respeto a las opiniones del contrario y el quebrantamiento de esta norma llegó a suponer la cancelación de una sesión literaria en el Ateneo de Madrid (Villacorta Baños, 1985, pág. 209). Pero lo cierto es que, al final, todos los debates terminaban siendo «encarnizados». La discusión sobre «Positivismo» promovida por la sección de Ciencias Morales y Políticas del Ateneo de Barcelona durante el curso 1877-1878 provocó —ante la imposibilidad de utilizar el catalán, entre otras causas— la defección de muchos socios que, dirigidos por Almirall, fundaron el Ateneo Libre de Barcelona; la disidencia duró poco y en 1880 la mayor parte regresó al Ateneo Barcelonés (Casassas, 1989, pág. 67). Más radical fue la solución a las discrepancias surgidas en el seno del Ateneo Hispalense pues dos de sus fundadores, Sales y Ferré y Machado y Álvarez, que habían abrazado las doctrinas positivistas, lo abandonaron para siempre y fundaron en 1887 el Ateneo de Sevilla (Pablo-Romero, 1982, págs. 41-44).

En la década de los años ochenta el debate era una práctica común en toda Europa y las opiniones manifestadas en los ateneos y clubes de opinión gozaban de un alta valoración social. Los políticos españoles, gobernantes o en la oposición, socios todos de los ateneos, aprovecharon el eco de sus tribunas para exponer sus ideas y opiniones. De manera inexcusable, pues, los temas políticos se constituyeron en parte esencial de las siempre activas secciones de Ciencias Morales y Políticas. El primer gran objeto de discusión fue la «Cuestión social», epígrafe genérico que permitía hablar del papel y definición del Estado, del Libre-cambismo frente al Proteccionismo, de la condición del individuo dentro de la sociedad, de la educación, de la lucha de clases, de la condición de la mujer y de la autonomía municipal (Tuñón de Lara, 1977). En estas tribunas se combatió sin cesar al Socialismo político, que tenía escasos partidarios dentro de estas asociaciones burguesas —aunque en todas ellas se pudieron oír extemporáneas voces a favor de las tesis más radicales— y hubo ateneos como el de Barcelona, que, en un debate en el curso 1893-1894, anatemizó las ideas socialistas, a las que consideraba causantes de las más graves agitaciones sociales.

El regionalismo en todos sus aspectos —provincialismo, regionalismo y nacionalismo— fue expuesto y debatido desde todas las ópticas y en todos los foros. En 1881, Pi y Margall pronunció en el Ateneo Barcelonés una conferencia en la que redefinió su ideal político y condenó sin ambages el movimiento catalanista; en 1887, y en este mismo lugar, Emilio Castelar disertó en tono conciliador sobre *Regionalismo y unidad de España*. En 1885, Emilia Pardo Bazán leyó un discurso, *De la poesía regional*, en el Círculo de Artesanos de La Coruña, y por todas partes se multiplicaban los artículos sobre el regionalismo. La actualidad candente del tema provocó un intenso debate en 1886, cuando el presidente de la sociedad madrileña, Gaspar Núñez de Arce, con motivo de la apertura de las cátedras, pronunció un duro discurso, respuesta al libro *Lo catalanisme* de Valentí Almirall, al que cautelosamente ni siquiera mencionaba (Hina, 1986). Sus palabras desencadenaron dos respuestas inmediatas desde Barcelona, una del propio Almirall —*Contestación al discurso leído por D. Gaspar Núñez de Arce en el Ateneo de Madrid con motivo de la apertura de sus cátedras en el año corriente*— y otra del influyente periodista Juan Mañé y Flaquer —*Ligeras reflexiones al discurso del Sr. Núñez de Arce leído en el Ateneo de Madrid el 8 de noviembre de 1886*—. No

respondió, en cambio, el Atenco —dominado por los moderados—, que hasta 1895 no tendrá una clara orientación catalanista. En 1887, Marcelino Menéndez Pelayo y Juan Valera intercambiaban correspondencia denostando a Almirall, objeto de la antipatía de ambos por ser el máximo representante del catalanismo político. En 1888, en la Academia de la Historia, Sánchez Moguel pronunció un discurso titulado *Razones históricas en que pretenden fundamentarse los regionalismos catalán y gallego*, «con el que pretendía desenmascarar la justificación histórica de los movimientos regionales» (Hina, 1986, pág. 228). Manuel Murguía respondió a todos ellos desde las páginas de la revista *Galicia* (Varela, 1958, págs. 118-121). Como las antiguas querellas dieciochescas que se desarrollaban en cartas, libros y artículos periodísticos a la vez, el tema regional recorrió todo el ancho círculo de la comunicación cultural decimonónica.

Con la llegada de la crisis del fin de siglo y, aunque la época dorada de los debates ateneístas había pasado ya, los ateneos se aprestaron a debatir sobre las causas de la decadencia de España y sus posibles remedios. El regeneracionismo no fue discutido porque hubo unanimidad a la hora de pensar en la recuperación de España y de sus regiones; las discrepancias fueron sobre el método. El Ateneo de Madrid, frecuentado por todos los regeneracionistas de importancia —Joaquín Costa, Lucas Mallada, Damián Isern, Antonio Royo Villanova—, se erigió en el centro intelectual situado a la cabeza del movimiento. Joaquín Costa, que presidía la Sección de Ciencias Históricas, presentó la memoria *Oligarquía y caciquismo como forma actual de gobierno en España. Urgencia y modo de cambiarla*, para el curso de 1901; el éxito intelectual del debate regeneracionista fue rotundo, aunque no tuviera las plenas consecuencias prácticas deseadas (Villacorta Baños, 1985, págs. 147-148, 158). Desde el Ateneo de Madrid se extendió en forma radial y fue objeto de discusiones y artículos de prensa por toda España, llegando a invadir las tribunas de los Juegos Florales, en las que Joaquín Costa, Miguel de Unamuno, Víctor Balaguer, José Canalejas, Pi y Margall y tantos políticos notables pronunciaron discursos de urgencia ante la postración en la que se encontraba la nación (Soria Andreu, 1996, págs. 29-47).

En el año crucial de 1898, José Echegaray abrió las cátedras de la «docta casa» madrileña con una clara apuesta por la regeneración de la sociedad a partir del individuo. La terminología biológica, de origen positivista, y los símiles médicos sirvieron para exponer la situación de España en aquellos momentos en los discursos inaugurales de los presidentes del Ateneo de Sevilla, Vicente Chiralt, *Etiología, diagnóstico y tratamiento de los males de España* (1898) (Pablo-Romero, 1982, pág. 109); de Zaragoza, Juan E. Iranzo, *La patología del cansancio* (1898) (Soria Andreu, 1993, pág. 186), y de Barcelona, Bartolomeu Robert, *La cèl·lula social* (1900) (Casassas, 1986, pág. 78). Todos ellos identificaban individuo y sociedad y desde su óptica la situación requería medidas terapéuticas urgentes: «trabajo regular y metódico», «abandono del complejo de inferioridad», etc. En 1901, en perfecta consonancia con el Ateneo de Madrid, se discutió sobre *Oligarquía y caciquismo* en los salones de la entidad barcelonesa.

No serían ajustados a la realidad estos breves apuntes sobre la difusión del regeneracionismo, si quedasen en estas páginas reflejadas únicamente las actividades de las asociaciones de importancia y no se aludiera a las pequeñas sociedades de las provincias. La dimensión más general del regeneracionismo se al-

canzó, precisamente, en los pequeños núcleos urbanos, donde éste vivió su versión «provincialista» (Forcadell, 1993). La pequeña y mediana burguesía en sus ateneos y casinos, los ayuntamientos y, sobre todo, la prensa local fueron los núcleos vivos del debate regeneracionista y de ahí salieron en gran medida sus realizaciones prácticas.

Los debates representaron la puesta al día de las asociaciones culturales y de las ciudades que las sustentaron. En lo científico, lo más significativo, sin duda, fue la discusión del positivismo y del darwinismo, demonizados en los pulpitos porque se temía que ambos quisieran acabar con los principios religiosos de la sociedad (Núñez Ruiz, 1975). El rechazo inicial fue conjurado por obra y gracia de las conferencias y discusiones en las que, al final, se llegó a posturas de síntesis que, desechando el puro positivismo, permitían el aprovechamiento de sus logros. Leopoldo Alas en *El utilitarismo en la enseñanza* (1891) evocaba la universalización del debate positivista en España (Buylla & Alegre, 1986, pág. 113). De positivismo se discutió por vez primera en el Ateneo madrileño en el curso 1874-1875 entre hegelianos, neokantianos, positivistas y krausistas. Estos últimos desempeñaron un papel fundamental, al asumir la tarea de aproximar el positivismo a los supuestos del pensamiento idealista; el resultado fue el krausopositivismo, una solución intermedia que «busca una alianza entre la especulación y la experiencia» (Abellán, 1989a, pág. 110). Esta solución abierta fue la que se impuso en los ateneos de Barcelona, Valencia, Zaragoza y Sevilla y la que logró introducir sus métodos en el análisis de los fenómenos sociales y de los literarios.

Las secciones de Literatura de los ateneos vieron nacer algunos de sus más interesantes debates como consecuencia de estas querellas científicas. El positivismo trajo aparejada la polémica idealismo-realismo, que derivó en oposición frontal entre idealismo y Naturalismo. Los antecedentes hay que buscarlos fuera de los locales ateneístas y mucho antes de que estalle *La cuestión palpitante*, en el largo proceso de recepción del Naturalismo (Davis, 1945). En discursos y artículos aparecidos en revistas se fue iniciando el enfrentamiento entre la concepción idealista y la realista del arte. Leopoldo Augusto Cueto (1872), Blanco Asenjo (1874), Milá y Fontanals (1877), Manuel de la Revilla (1879) y Leopoldo Alas (1882) habían ido creando un ambiente de controversia literaria, de la que no estaban ausentes la filosofía y la política. En realidad, el Naturalismo y el positivismo tuvieron los mismos detractores y se consideraba al primero hijo del segundo. El Naturalismo literario se discutió en el Ateneo de Madrid en el curso 1883-1884 en torno a una memoria sobre *Teatro*, y al año siguiente, en las *Relaciones entre la Poesía y la Ciencia* (Carlos Fernández Shaw); sobre el mismo asunto se especuló en las conferencias de Eusebio Blasco —*Literatura francesa contemporánea*— y de Emilia Pardo Bazán —*La Revolución y la novela en Rusia*—. El discurso inaugural de Gaspar Núñez de Arce en 1887-1888 constituyó una crítica total al Naturalismo. Y de nuevo la polémica se desató dentro y fuera de la «docta casa» y a lo largo de un amplio período de tiempo; Pardo Bazán la continuó en sus artículos en la prensa, y la Real Academia en 1898 todavía programó una conferencia del marqués de Valle Ameno con el elocuente título de *El Naturalismo sectario*.

En 1881, el presidente de la sección de Literatura del Ateneo de Zaragoza, Faustino Sancho y Gil, en su discurso inaugural, propuso como memoria de dis-

cusión el teatro de Echegaray. Opinó que la seña de identidad fundamental del teatro moderno era «ser fiel reflejo de esta edad tan compleja» y por ello defendió a lo largo de sus intervenciones las posturas realistas y naturalistas —con matices en lo religioso— y, curiosamente, deslizó ya la expresión «la cuestión palpitante» en la tribuna zaragozana. Al año siguiente, el homenaje a Benito Pérez Galdós (Berkowitz, 1948) en los mismos locales sirvió para reavivar la cuestión, debido en buena parte a la participación de Leopoldo Alas, en aquellos momentos catedrático en la Universidad de Zaragoza (Romero Tobar, 1983). Clarín señaló la Revolución de 1868 como el origen de un nuevo arte de novelar —reflejo de la realidad— en el que inscribía, sin ninguna clase de dudas, a Pérez Galdós, Pedro A. de Alarcón, Juan Valera y José M.^a de Pereda. En la Sociedad Literaria de Alicante la velada inaugural de 1886 a cargo de Juan Cancio Mena, *La misión del arte*, fue un apasionado alegato en favor del idealismo. Las razones de éste y otros detractores del Naturalismo, como su propia esposa, la escritora Francisca Sarasate, radicaban en la creencia de que este último buceaba en lo decadente y en lo malsano; el arte —afirmaba— no debe reflejar la realidad, sino ser un ejemplo para la misma (Soria Andreu, 1993, págs. 92-94).

En Cataluña, el Naturalismo fue generalmente bien aceptado y adquirió pronto un sesgo peculiar porque el inicio de toda discusión había sido la necesidad de crear una literatura autóctona que reflejara la realidad catalana; a partir de ella es como se establecerían el resto de las relaciones literarias. José Yxart en 1896 llegaba a identificar literatura catalana y Naturalismo, basándose en las condiciones intelectuales y morales de los catalanes. La literatura catalana sería, pues, suprahistóricamente, naturalista (Hina, 1986, págs. 195-196). En 1884 la revista catalanista *L'Avenç* (Pla, 1975) hablaba por primera vez a favor de lo que le parecía la aspiración artística más moderna, el Naturalismo, al que se le atribuía el carácter de avanzado y europeo, razón por la que era bienvenido como sustituto del anticuado Romanticismo de la *Renaixença*.

Otro gran debate de alcance nacional surgió en el fin de siglo en torno al Modernismo, pero su eco fue considerablemente menor. Hubo polémica, pero resulta hoy muy difícil de reconstruir porque la prensa, fuente de primer orden para toda la historia del siglo XIX, privilegia los debates y conferencias de signo político, especialmente regeneracionista. El Modernismo se filtró por el surco profundo del tardo-romanticismo que latía aquí y allá en los alegatos de los idealistas o en las veladas literarias y musicales. El parnasianismo modernista como práctica artística fue muy pronto aceptado en los locales ateneístas, donde a estas alturas del siglo el llamado «Naturalismo rural» (Cossío, J., 1969), encarnado por José M.^a Gabriel y Galán triunfaba en la Cacharrería madrileña y en la tribuna zaragozana. Las letras catalanas se sacudieron el yugo romántico de la *Renaixença* con la adopción del Modernismo, favorecida desde prestigiosas publicaciones catalanistas como *L'Avenç*.

Los debates ateneístas permitieron la difusión de los principios artísticos teóricos, pero la encarnación real de las doctrinas estéticas exigía —para no morir casi nonatas— la celebración de veladas artísticas y literarias. Los ateneos heredaban así a los antiguos liceos, que tiempo atrás habían ligado la práctica artística a la vida de sociedad. El eco de las sesiones en la prensa, ya fuesen artísticas, literarias o necrológicas, fue extraordinario y sirvió para dar nombradía a los ar-

tistas de categoría nacional y local. Las crónicas y reseñas ocuparon siempre un lugar destacado en los periódicos, que, en buena medida, estaban dominados en sus secciones culturales por los socios de los liceos y ateneos (Romero Tobar, 1987). La prensa cumplía el papel publicitario de una actividad en la que la burguesía española cifraba uno de los peldaños del ascenso social. Cuando Espronceda se refiera a los ateneos, desvelará una de las razones más poderosas de su éxito al identificarlos como uno de los caminos seguros de la fama: «A todos, gloria, tu pendón nos guía y a todos nos excita tu deseo: / apellidarse socio ¿quién no ansía y en las listas estar del Ateneo?».

1.7.2. Certámenes y juegos florales

A lo largo de la pasada centuria, una parte de las instituciones del Antiguo Régimen, como las academias y universidades, continuaron propiciando esporádicamente concursos de índole literaria, que en España eran una antigua tradición. La Academia Sevillana de Buenas Letras convocó en 1833 un premio para un «Juicio crítico de D. Leandro Fernández de Moratín como autor cómico y comparación de su mérito con el del célebre Molière», que fue ofrecido como homenaje al rey y a su sucesora, la pequeña *Isabela*, y no es difícil encontrar certámenes de parecidas características convocados en ocasiones extraordinarias. La mayor parte de las competiciones intelectuales se promovieron desde los recién nacidos liceos y, más tarde, desde los ateneos. Jerónimo Borao, en la revista *La Aurora* (31-1-1840), en un artículo titulado *Liceos* informaba de la idea que había surgido en el de Madrid de celebrar certámenes que, «sobre mantener en pie al espíritu y sabor literario que aquél debe tener, sean causa de que el talento quede en algún modo premiado». Deseaba el triunfo de estas fiestas aunque temía que no podrían competir con las antiguas justas de trovadores; «Imposible será dar a nuestros liceos el colorido brillante que tuvieron las competencias de hace cinco siglos, pero, a pesar de esa gran distancia que entre época y época existe, aún nos parece que pueda darse mayor interés a las sesiones que en nuestros liceos se celebran» (Borao, 1841, pág. 314).

Los certámenes más brillantes y de mayor difusión en la segunda mitad del siglo XIX fueron los juegos florales. Se trataba del reverdecimiento de una institución, las Fiestas del Gay Saber, cuyos legendarios orígenes se perdían en la Provenza medieval. En España se celebraron con gran brillantez a partir del siglo XIV bajo el patrocinio del rey Juan I de Aragón, que en 1363 impulsó la creación del *consistori del gay saber* en Barcelona y, tras dos siglos de esplendor, desaparecieron.

Su resurrección se enmarcó en el fervor por la recuperación del pasado que el Romanticismo desató en toda Europa y en España. Antonio de Bofarull, secretario de los Juegos de Barcelona de 1859, explicaba el clima de «restauración de lo antiguo» en el que se inscribían los juegos, una costumbre «civil y literaria de cultivar la lengua y la literatura y alentar a la juventud». Desde muy temprano se afirmaron como fiestas patrióticas de evocación: «... los juegos florales [...] tienen, sí, la idea política de un partido patriótico. Son el arca que guarda los recuerdos de la patria...» (Balaguer, 1868, pág. 35). Todas las

asociaciones cultas de la burguesía se aprestaron a la organización de juegos, como recordaba Juan Moneva y Puyol (1897, pág. 64), ganador de la flor natural de los de Granada: «Academias, Rats-Penats, / Municipios y Ateneos / acogien con entusiasmo / la institución de los Juegos; / en todas partes arraiga / el redivivo torneo».

Lo sorprendente no fue su resurrección, sino su extensión por toda la geografía española, al sobrepasar ampliamente su marco primitivo, los dominios de la antigua Corona de Aragón. A esta propagación contribuyó considerablemente su carácter de fiesta ritualizada, que permitía una imitación rápida de los aspectos más externos. Una fiesta floral se caracterizaba sobre todo por la recreación idealizada de un añejo marco, en el que se rendía tributo a la belleza de una joven reina. Los juegos no se plantearon nunca como una fiesta popular; vivieron encerrados en marcos bellísimos —teatros, salones palaciegos— al abrigo de las masas, «que no era fiesta aquella de muchedumbres, sino de regocijo de pocos y escogidos» (Tubino, 1880, pág. 319). Todo su boato externo ennoblecía la fiesta y, por ello, su adopción supuso, en numerosos lugares —Lérida, Sevilla, Vitoria, Murcia, etc.— la desaparición de otras fiestas locales.

Las ciudades, los ateneos y los consistorios convocaban estos certámenes mediante la publicación de un cartel en el que, tras el saludo reglamentario, se invitaba a participar en el desarrollo de unos temas, que incluían siempre los tres clásicos *Patria, Fides, Amor*, realizados preceptivamente en forma poética, aunque en ocasiones se solicitaba su correspondencia en prosa. Fueron muchos los Paladios que demandaban en el cartel el desarrollo de ensayos y memorias sobre temas de índole regional, que gozaron de la alabanza pública. Luis Aguilera, presidente de los juegos de Granada (1897), afirmaba en su discurso que estas fiestas eran «expresión y forma de un regionalismo de patria, de un regionalismo verdadero y puro [...]»; se da publicidad en ellos a memorias interesantes de historia y costumbres de la región, aportando datos a la historia general, que no se escribirá en España mientras no se complete la de las regiones que la componen y caracterizan (Aguilera, 1897, pág. 82).

Desde su restauración dos temas de debate ocuparon año tras año a los ponentes de los juegos florales: el desarrollo literario en lenguas distintas del castellano y la definición de la cultura regional. Los juegos de Barcelona, que no ocultaron desde el principio el deseo de favorecer el cultivo de la lengua catalana, suscitaron, por contagio, idéntica polémica en otras tribunas floralistas; al principio en Vascongadas y Galicia y, más tarde, en todas las demás. Estas justas fueron vehículos de promoción del catalán (Miracle, 1961), del gallego (Tarrío, 1994) y del vasco (Juaristi, 1987; Tovar, 1980); pero también de los dialectos peninsulares. El castellano, común a territorios muy diversos, vio desarrollarse el cultivo literario en sus variedades regionales, especialmente la andaluza y la aragonesa.

Al tema *Patria* y a las composiciones sobre leyendas y tradiciones locales se debe en gran medida el decisivo impulso floralista al cultivo de las letras regionales. Fueron muy pocos los escritores de mérito premiados —con la excepción de Cataluña—, porque el genio literario, en general, declinó la invitación de estos carteles. Los principales justadores fueron los talentos regionales, justificados con acierto en 1879 por el escritor canario Francisco M.^a Pinto, con sus luces y

sombras: «El poeta en quien las influencias locales predominen, tal vez no será bien apreciado sino donde lo sea igualmente el sello de su inspiración; limitará su gloria; pero si la literatura nacional no le recuerda, la tierra en que nació no le olvidará» (Sánchez Robayna, 1994, pág. 122). La literatura regional más desarrollada en los juegos se caracterizó por unos rasgos muy tópicos. De entre todas destacaron por su extraordinaria extensión y aceptación las coplas andaluza y aragonesa, que inundaron, además, de flamencos y baturros las producciones teatrales del fin de siglo. Los juegos premiaron insistentemente una literatura que quería ser a un tiempo regionalista y regeneracionista. La regeneración, según los cánones estéticos floralistas, debía venir por la idealización, por la sumisión a unos clichés arcaicos que fueron, precisamente, una de las más poderosas razones de su éxito. «Los Juegos Florales no son sino el Romanticismo en una nueva forma», según Víctor Balaguer, y ciertamente mostraron su aversión hacia el Realismo, por considerarlo hijo de un materialismo sin espíritu.

En el ambiente de fervor general de idealización del pasado se enmarca el entusiasmo que Cataluña sintió por las justas literarias de la segunda mitad del siglo XIX, hasta el punto de identificarse *Jocs* y *Renaixença* para siempre (Jorba, 1986; Montoliu, 1962). Poco importaba que los juegos florales se hubieran recuperado inicialmente en Granada y Córdoba (Sánchez Fernández, 1991), porque en toda España la ciudad floralista por antonomasia fue Barcelona. Sin embargo los comienzos, allí, no fueron precisamente fáciles; a los restauradores —Juan Cortada, José Luis Pons y Gallarza, Víctor Balaguer, Milá y Fontanals, José Rubió y Ors, Victoriano Amer y Antonio de Bofarull— se les atribuía un conservadurismo político y un anacronismo literario que les procuró la inmediata hostilidad de la juventud catalana. Rubió y Ors deseaba olvidar «los desdenes, insultos y escarnios de que la Restauración de los Juegos Florales fue objeto» (Rubió, 1877). No obstante, pasado un tiempo, lograron atraer las voluntades de todos los interesados en el cultivo de las letras catalanas. Los de Barcelona fueron pronto imitados en toda Cataluña; en torno a 1880 celebraban juegos las cuatro capitales y todas las poblaciones de importancia.

Los *Jocs*, desde el principio, fueron identificados como la «gran fiesta de la lengua». Juan Cortada, al presidir los de 1864, puso una vez más en evidencia el ligamen indestructible entre juegos, patria y lengua: «A vosotros os toca alumbrar y sembrar las bellezas de nuestra lengua [...]. Ésta es vuestra labor, vuestra misión [...]. Eso os piden imperiosamente vuestra patria y la lengua catalana». El problema de la lengua regional como vehículo literario saltó desde la tribuna floralista e impregnó todas las sociedades literarias y academias catalanas. Las instituciones culturales buscaron su expansión a las islas Baleares y a Valencia, tomadas como áreas de influencia natural; Baleares —de mutuo acuerdo Mallorca y Menorca— iniciaron juegos, en estrecha relación desde el principio con los de Barcelona, cuya *auctoritas* lingüística y cultural se aceptó (Tubino, 1880).

En 1859, como consecuencia de la restauración de los Juegos de Barcelona, el Liceo Valenciano promovió un único certamen, en el que fueron premiados Víctor Balaguer, Teodoro Llorente y Vicente Querol. Tras un silencio de veinte años, renació la idea de convocar juegos en una recién creada institución, Lo Rat Penat —Societat d'Amadors de les Glories valencianes—, que mantuvo su liderazgo cultural desde 1878 hasta 1907. Las dos personalidades clave del floralismo

valenciano fueron Teodoro Llorente y Vicente W. Querol, representantes de la burguesía moderada. A través de estos escritores, Lo Rat Penat mantuvo siempre unas estrechas relaciones con el Consistorio de Barcelona (Sanchís Guarnier, 1982). En Alicante, antes de la constitución de su Academia Literaria, un grupo de personalidades convocó en 1876 un certamen literario, a partir del cual se quería promover juegos florales; el intento quedó en mero propósito.

Galicia, siempre atenta al renacimiento cultural catalán, convocó los primeros juegos florales en La Coruña (1861), concebidos como medio de alentar a la juventud estudiosa en el cultivo de la poesía y de la historia propia; de ello se esperaba una regeneración del país. El *Álbum de la Caridad de los Juegos Florales de La Coruña en 1861*, acompañado de un *Mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos*, en el que se recogió este certamen, constituye la primera antología de la poesía del «Rexurdimento» (Carballo, 1979, págs. 71-72). Se celebraron también juegos en Pontevedra (1861, 1884), Santiago (1875) y Ferrol (1879); en todos ellos coexistían el gallego y el castellano. En 1886 se auspició un certamen literario-musical en Pontevedra, exclusivamente en gallego, patrocinado por el periódico *O Galiciano*. En 1891 la Asociación Regionalista Gallega acordó realizar unas fiestas florales estrictamente gallegas, en sedes itinerantes, la primera de las cuales fue Tuy (Varela, 1958).

Los juegos fueron también vehículo de promoción del vasco como lengua de cultura. Si bien los primeros juegos —Itz-jostaldiak— convocados por el Ayuntamiento de San Sebastián en 1879 a imitación de los de Barcelona, fueron un éxito, muy pronto quedaron absorbidos por las Fiestas Éuskaras, «actos folclóricos de exaltación de la cultura». Estas fiestas fueron promovidas por Vicente Arana, pero el exceso de folclorismo dio al traste con las posibilidades iniciales del floralismo vasco (Juaristi, 1987, pág. 80).

En Aragón, viejo solar floralista, no se llamó a juegos hasta 1894, porque el Ateneo se resistió durante un decenio a darles su nombre más generalizado y los denominó certámenes por motivos puramente políticos. Desde esta fecha y con el nombre de juegos florales conocieron su expansión por las tres provincias (Soria Andreu, 1996). En dos ocasiones se ofreció la presidencia a Víctor Balaguer y en ambas (1894 y 1900) pronunció discursos de contenido político, que tuvieron amplio eco en la opinión general de la época en España. Estos juegos, de infrecuente amplitud en sus carteles, eran «un gran certamen histórico-literario, donde se une el verso a la prosa, el canto del trovador al trabajo del cronista, la literatura a la historia, la ciencia al derecho» (Balaguer, 1894). Desde 1901 el Consistorio de Zaragoza abrió las justas a todas las lenguas de España y a partir de 1902 a Portugal e Hispanoamérica, transformándose en los únicos juegos florales iberoamericanos.

La pasión societaria de la burguesía culta del siglo pasado se manifestó también en torno a la lectura de obras que constituyeran, por diferentes motivos, una rareza. A pesar de que en las capitales más señaladas se disponía ya de librerías *de lance* y *de nuevo* en número cada vez mayor, las posibilidades lectoras quedaban aún muy distantes de las europeas (Botrel, 1988). Algunos notables del mundo de la cultura urbana, profesores universitarios, abogados de renombre, políticos y escritores, se asociaron para editar libros. Existía el precedente de las sociedades anónimas de editores, aunque con fines comerciales.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX se fundaron diversas sociedades de bibliófilos para dar a la estampa libros antiguos, curiosos o inéditos (Simón Díaz, 1983). La primera, la Sociedad de Bibliófilos Españoles —que aún hoy sigue realizando ediciones de corta tirada—, nació en 1866 en Madrid, la «capital político-administrativa y del mundo financiero, donde los niveles de instrucción son superiores a la media nacional; es además foro de tertulias y actos culturales, sede de importantes librerías y de un entramado editorial cuyas inversiones se dirigen a este negocio, y lugar de residencia de lo más granado de la elite del país» (Martínez Cuadrado, 1991, pág. 55). Tan sólo un año después, se creó en Sevilla la Sociedad de Bibliófilos Andaluces (Sevilla, 1867-1907), que durante el período comprendido entre 1886 y 1890 dejó de funcionar y fue sustituida por la Sociedad del Archivo Hispalense, con la que se fundió más tarde; desde 1897 en las portadas de sus ediciones figuran ambas denominaciones. Los bibliófilos zaragozanos fundaron la Biblioteca de Escritores Aragoneses (Zaragoza, 1876-1926) para dar a la imprenta, con el patrocinio de la Diputación provincial, dos colecciones, una de literatura y otra de documentos de historia. Siguiendo estos ejemplos proliferaron las ediciones realizadas por los amantes de las singularidades bibliográficas, como la Sociedad Valenciana de Bibliófilos (Valencia en 1878-1884), la de Libros Españoles Raros o Curiosos (Madrid, 1871-1896) y la Biblioteca de Obras Raras (Barcelona, 1880-1881). Las sociedades de bibliófilos, tal vez por su especialización, aun siendo producto del impulso asociacionista del pasado, han legado su modelo de asociación al siglo XX.

1.7.3. Las nuevas fiestas cívicas

La burguesía se agrupaba en círculos restringidos pero, como un medio de promoción colectiva, organizaba grandes fiestas de las que hacía partícipe a la comunidad. El festejo público, la manifestación fuera de las paredes de las academias, liceos y ateneos, cristalizó en torno a grandes conmemoraciones, herederas de las antiguas procesiones barrocas de apoyo —funeral o jubiloso— a la Corona, a la Iglesia y, modernamente, a la Nación. La Revolución Francesa había servido de puente a esta tradición, puesta entonces al servicio de la entronización de la diosa Razón. El siglo XIX organizó grandes fastos con un ritual actualizado, pero lleno aún de pervivencias. Habían caído en desuso los caballeros y sus ricos trajes y preseas, los adornos de epigramas y versos colgados en los lugares más concurridos de la ciudad; pero se mantenían las arquitecturas efímeras, las corridas de toros, los fuegos artificiales, las funciones teatrales, los refrescos populares, los desfiles a caballo, las ceremonias religiosas, la música en las calles, los certámenes de ingenios y los discursos panegíricos.

Las manifestaciones civiles decimonónicas se iniciaron al regreso de Fernando VII y continuaron a lo largo de todo el siglo ligadas a la Casa Real. En 1833, con motivo de la proclamación de la nueva princesa de Asturias, la niña Isabel, la ciudad de Madrid asistió durante un mes a unas fiestas que llenaron los edificios públicos de la ciudad de colgaduras y las plazas y monumentos de iluminaciones, alfombras y tablados. No faltó uno de los elementos más simbólicos, el desfile, por unas calles engalanadas para realzar su paso, de la Máscara Real

—«una procesión nocturna con carros alegóricos llenos de gentes disfrazadas y acompañados de bandas de música»—. La fiesta no abandonó su perfil benéfico y las obras de caridad se extendieron a la dotación de camas para enfermos y de ajuares completos para niños pobres. En Barcelona se promovieron igualmente grandes festejos como el torneo en Montjuich, al que asistieron 80.000 personas, y en Vizcaya se llevó a cabo la jura bajo el emblemático árbol de Guernica (López Rinconada & Muñoz Carabantes, 1995). La aprobación del Estatuto de Martínez de la Rosa, el traslado de cenizas reales, etc., llenaron una y otra vez las calles de manifestaciones festivas de signo cívico-estatal. Pero el siglo vio nacer nuevos motivos jubilares, fiestas patrióticas en las que se glorificaba a los héroes populares de la Guerra de la Independencia o de las guerras carlistas.

Durante la Restauración las añejas ceremonias se adaptaron y constituyeron la esencia de importantes efemérides en la vida de las sociedades burguesas, en las que se consagraba la cultura civil en fiestas literarias de exaltación de glorias nacionales. Todas las entidades oficiales, las asociaciones privadas y la prensa se sumaron a estas redivivas celebraciones en las que se enaltecían la literatura y la nación españolas. La conmemoración del segundo centenario de la muerte de Calderón, el 25 de mayo de 1881, supuso la culminación de un proceso de esfuerzo coordinado de la Universidad, las Juntas de Festejos de los Ayuntamientos, las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País, las Reales Academias, los ateneos y la prensa nacional y local, que contribuyeron unidos para lograr el máximo esplendor. Los festejos en Madrid surgieron de la iniciativa de la Sociedad de Escritores y Artistas (Porpetta, 1986, págs. 87-93), que consiguió la adhesión de numerosas entidades oficiales y privadas de toda España y una Real Orden de Cánovas del Castillo en favor del centenario. Desde el primero de enero de 1881, los periódicos y revistas se pusieron al servicio de este homenaje y comenzó a publicarse un boletín titulado *El Centenario de Calderón*, en cuyas páginas se relataban día a día los preparativos y las convocatorias de certámenes. Para la celebración popular se había propuesto una distribución de limosnas a los pobres en nombre de don Pedro Calderón, una gran cabalgata histórica y alegórica, además de excitar a la prensa para que imprimiese un número extraordinario el primer día de las fiestas e invitar a los ayuntamientos —en Madrid, Zaragoza, etc.— a crear bibliotecas. Esto último desvela un aspecto novedoso de estas fiestas y cómo los afanes liberales por la elevación del nivel cultural de todas las clases había ido calando en la sociedad de su tiempo, hasta ofrecerse como uno de los ingredientes necesarios de una gran fiesta cívica.

La Real Academia Española «realizó un esfuerzo para que el homenaje a Calderón tuviera un carácter internacional» (Sainz Rodríguez, 1982, pág. 66) y por ello convocó un concurso poético en distintas lenguas europeas. Universidades y ateneos organizaron certámenes en prosa y verso sobre el teatro de Calderón y pronto se sumaron todos los centros estudiantiles. El centenario desató, por otra parte, una actividad literaria y crítica intensísima. A lo largo de aquel año se sucedieron las reediciones, lo que contribuyó a una amplia divulgación de los textos calderonianos (Romero Tobar, 1981). Las asociaciones culturales, círculos, academias y ateneos se sumaron a la conmemoración en sesiones que desarrollaron *a la moda*, en veladas solemnes de carácter literario-musical. Como requería la ocasión, la «buena música» abría y cerraba cada una de las

partes de que constaban los programas, de los que eran parte esencial la lectura de poesías y de memorias en prosa sobre el teatro de Calderón; no faltaron las adhesiones testimoniales, algunas de grandes escritores extranjeros como Víctor Hugo, que quiso unirse al homenaje en los locales del Ateneo de Zaragoza: «Je m'associe du fond du coeur au just hommage que l'Espagne rend au grand poète Calderón. Victor Hugo. Paris, 15 mai 1881» (Soria Andreu, 1993, págs. 104-112).

La conmemoración del tercer centenario de la publicación del *Quijote* en 1905 fue la gran fiesta civil y literaria del «fin de siglo». Una vez más, la poderosa maquinaria institucional se puso en marcha y recurrió a la fórmula ensayada con éxito en el centenario de Calderón: una organización favorecida desde el Gobierno, con una cabeza rectora integrada por una diversidad de instituciones. El programa comenzó a prepararse a fines de 1903 y en su origen se encuentra un artículo de Mariano de Cavia en *El Imparcial* de Madrid, desde el que el periodista aragonés instaba a conmemorar debidamente la efeméride y proponía que fuese una fiesta fraternal «para todos los pueblos que comulgan con el noble y laborioso culto de sentir hondo, pensar alto y hablar claro». El acontecimiento debía llegar hasta la otra orilla del Atlántico y tenían que sumarse las ciudades ligadas a Cervantes o a su obra. La celebración quedó señalada por el Gobierno para los días 7, 8 y 9 de mayo de 1905. El programa, gestado a lo largo de dos años, constaba de una exposición bibliográfica de ediciones del *Quijote*, una emisión filatélica, una edición de medallas cervantinas y la promoción de suscripciones para construir escuelas públicas. La Real Academia Española y la Academia de la Historia fueron el escenario de los actos más representativos, aunque festejaron también la solemnidad numerosas entidades públicas y privadas y todos los paraninfos universitarios. El Ateneo de Madrid programó una serie de 27 conferencias breves en las que novelistas, políticos, periodistas, dramaturgos, poetas y filólogos disertaron sobre aspectos de Cervantes y el *Quijote*: Blasco Ibáñez, *Don Quijote anarquista*; Azorín, *Don Quijote en casa del caballero del Verde Gabán*; Rubén Darío, *Letanía de nuestro señor Don Quijote de la Mancha*; Mariano de Cavia, *Apología de Sancho Panza...* El Ateneo de Zaragoza decidió organizar dos excursiones, a Pedrola (donde se ha supuesto que Cervantes se inspiró para pintar las aventuras de don Quijote en el palacio de los duques) y a Alcalá de Ebro (presunta ínsula Barataria de la que fue gobernador Sancho) (Soria Andreu, 1993, págs. 235-262), y dio una orientación cervantina a todas las actividades de aquel curso.

La proximidad de la fiesta provocó una avalancha de estudios sobre la obra de Cervantes (Blasco, 1989, págs. 120-124). Algunos escritores —como Azorín y Unamuno— aprovecharon el centenario para definir sus posturas ideológicas y estéticas afirmándose frente a la «España oficial» que deseaba —y lo consiguió— celebrar la efeméride con grandes fastos de corte tradicional. Precisamente en torno a los fastos tradicionales se organizó una parte fundamental del centenario: la gran manifestación civil, que en Madrid partió de la sede de la Real Academia y depositó unas coronas de flores en la estatua de Cervantes de la plaza de las Cortes. La ciudad de Sevilla se sumó a los festejos con una procesión desde el Ayuntamiento a la calle Sierpes, donde se descubrió una lápida en honor a Cervantes. En Zaragoza, Royo Villanova sugirió un impresionante desfile de carrozas con motivos cervantinos, patrocinadas por entidades locales, del

que hubo que desistir y, a cambio, se programaron exhibiciones de cuadros vivos y una merienda para los niños de las escuelas «dando al acto carácter de reproducción de las bodas de Camacho». Estos nuevos regocijos públicos habían mantenido el boato y los signos externos más evidentes del pasado, pero habían introducido las innovaciones necesarias para darles un decidido aire moderno y no se dudó en incluir el cine, como un elemento más del ritual festivo. En Madrid se abrieron cuatro salas cinematográficas para la ocasión (*Diario de Avisos* de Zaragoza, 4-3-1905), y en Zaragoza, el artista Dionisio Lasuén propuso que Mariano Benlliure, acompañado de los personajes del *Quijote*, recorriera los escenarios aragoneses, con objeto de reconstruir las escenas del libro y que un profesional fotografiase todo en «cintas cinematográficas».

El regeneracionismo estuvo presente en los programas festivos, llevando a la práctica la vieja idea liberal de mejora de las clases populares, que en estos momentos no podía consistir en un simple gesto de beneficencia; los antiguos «ajuares de ropas para niños pobres» se transformaron en escuelas públicas, museos provinciales o ediciones gratuitas del *Quijote*. Las fiestas del fin de siglo estuvieron cargadas, además, de significación política. En Cervantes se quiso ensalzar un genio español indiscutido, un timbre de legítimo orgullo, lo que en aquel momento de crisis suponía una glorificación de la nación española. La iniciativa de honrar a Cervantes le valió a Mariano de Cavia una propuesta, desde las páginas de *El Imparcial* de Madrid, para la Real Academia Española, porque no se podía concebir en aquellos momentos una empresa más regeneracionista, ni más patriótica.

El mismo siglo XIX vio nacer en 1895 la imitación de las procesiones cívicas burguesas en un acto de signo político muy diferente. Rosend Arús, hijo de la adinerada burguesía barcelonesa, legó unos fondos bibliográficos para fundar la que fuera primera biblioteca pública de la ciudad (Carandell, 1995). Poco podía imaginar él —librepensador y francmasón— que la póstuma inauguración de su legado se llevaría a cabo en medio de una fiesta que reprodujo, por las calles engalandas de Barcelona, todos los gestos de la burguesía más conspicua¹⁰. La diferencia fundamental con los festejos decimonónicos organizados desde el poder radicaba en el sesgo ideológico de los componentes de la comitiva, integrada por más de 150 entidades —el Coro Federal de Cataluña, el Centro Democrático Federalista, la Sociedad Coral Euterpe, el Ateneo Obrero de Barcelona, etc.—, que no dejaría de producir cierta desazón en los burgueses bienpensantes que presenciaban el desfile. La adopción de la pompa ceremonial burguesa para esta celebración de signo antiburgués constituía la prueba irrefutable de su consagración como uso cívico, para todas las clases sociales, sin excepción.

¹⁰ “Le centenari de la Biblioteca Arús”, en *Barcelona. Metròpolis Mediterrànea*, 26 (1995), págs. 33-47.

Bibliografía

- ABELLÁN, José Luis**, *Historia crítica del pensamiento español*, vol. IV, Espasa Calpe (1984).
- *Historia crítica del pensamiento español. La crisis contemporánea (1875-1936)*, vol. 5 (I), Madrid, Espasa Calpe (1989a).
- *Historia crítica del pensamiento español*, vol. 5 (II), Madrid, Espasa Calpe (1989b).
- AGUILERA SÁNCHEZ, Luis**, “Discurso”, en *Juegos Florales de Granada*, Granada, R.S.E.A. (1897).
- Álbum de la Caridad de los Juegos Florales de La Coruña en 1861 y Mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos*, Madrid, Ediciones Giner (1989).
- ALIER, Roger**, *El Gran Teatro del Liceo*, México, Ediciones Daimon (1986).
- ALMELA Y VIVES, Francisco**, *El Liceo Valenciano. Sus figuras y sus actividades*, Castellón de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura (1962).
- ALMUIÑA, Celso**, *La prensa vallisoletana durante el siglo XIX (1808-1894)*, Valladolid, Institución Cultural Simancas (1977), 2 vols.
- ARANGO, M.ª Purificación**, «La prensa infantil madrileña en el siglo XIX», en *Estudios históricos. Homenaje a los profesores José M.ª Jover Zamora y Vicente Palacio Atard*, vol. II, Madrid, UCM (1990), págs. 747-760.
- ARAÚJO COSTA, Luis**, *Biografía de “La Época”*, Madrid, Libros y Revistas (1946).
- ASÚN, Raquel**, *El proyecto editorial de “La España Moderna” y la literatura (1894-1914)*, Barcelona, Universidad (1979).
- “A la inmensa mayoría: la crítica literaria de Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio*” en *BBMP* 58 (1981), págs. 395-460.
- “Las revistas culturales y la novela: elementos para un estudio del Realismo en España”, en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 75-89.
- AUBERT, Paul** (ed.), *Anarquismo y poesía en Cádiz bajo la Restauración*, Córdoba, La Posada (1986).
- AUERBACH, Erich**, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, París, Gallimard (1968).
- AYALA, Francisco**, *La novela: Galdós y Unamuno*, Barcelona, Seix Barral (1974).
- AZORÍN [José Martínez Ruiz]**, *Madrid* [1941], Biblioteca Nueva (1995). Edición facsímil.
- BALAGUER, Víctor**, *Discurs del senyor Víctor Balaguer altre dels mantenidors. Jocs Florals de Barcelona*, Barcelona, Llibreria de Salvador Manero (1859).
- *Discurs del Senyor President, Jocs Florals de Barcelona*, Barcelona, Llibreria de Alvar Verdager (1868).
- *Jocs Florals de Barcelona. Any XIX de llur Restauració*, MDCCCLXXVII, Barcelona, Estampa de la Renaixença (1894).
- *Las bodas de plata*, Discurso en la fiesta de los Juegos Florales de Barcelona (6 de mayo de 1883), en *Memorias y Discursos académicos*, vol. XXXII, Barcelona, Tipografía de Luis Tasso (1895).

- BALAGUER, Víctor**, *Discurso del Excmo. Señor D. Víctor Balaguer. Juegos Florales de Granada*, Granada, Tipografía Vda. de Sabatel (1897).
- BALLANTYNE, Margaret Ann**, *Literature in progress: The "Revista de España" (1868-1895)*, Brown University (1985). Tesis doctoral.
- "Índice de la *Revista de España* bajo la dirección de Galdós", *HispCal* 73 (1990), págs. 332-344.
- BAQUERO GOYANES, Mariano**, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC (1949).
- BAUDELAIRE, Charles**, *L'Art romantique*, ed. André FALCOU, París, Julliard (1961).
- BEGUIN, Albert**, *L'Âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la pensée française*, París, José Corti (1946). Traducción española: *El alma romántica y el sueño*, México, FCE (1954).
- BELLIDO, Pilar**, *Literatura e ideología en la prensa socialista (1885-1917)*, Sevilla, Alfar (1993).
- BENSOUSSAN, Albert**, *José Ixart. Théâtre et critique à Barcelone*, Lille, Universidad (1982), 2 vols.
- BERKOWITZ, H. Chonon**, *Pérez Galdós Spanish liberal Crusader*, Madison (1948).
- BERNARD, Claude**, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, ed. François DAGOINET, París, Flammarion (1968).
- BESER, Sergio** (ed.), *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos (1968).
- *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia (1972).
- BEYRIE, Jacques**, "A propósito del Naturalismo: problemas de terminología y de perspectiva literaria en la segunda mitad del siglo XIX", en Yvan LISSORGUES, *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 33-46.
- *Qu'est-ce qu'une littérature nationale?*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (1994).
- BLASCO, Javier**, "El Quijote de 1905 (apuntes sobre el quijotismo finisecular)", *Anthropos* 98-99 (1989), págs. 120-124.
- BLEIBERG, Germán**, "Algunas revistas literarias hacia 1898", *Arb* 36 (1948), págs. 465-480.
- BOFARULL, Antonio de**, *Discurs del Señor... Jocs Florals de Barcelona*, Barcelona, Llibreria de Salvador Manero (1859).
- *Discurs... Jocs Florals de Barcelona. Any VIII de sa Restauració*, Barcelona, Establiment tipogràfic Editorial de Salvador Manero (1865).
- BONET, Laureano**, "Galdós y el modernismo catalán: los artículos de Ramón D. Perés sobre las *Novelas españolas contemporáneas*", en *Literatura, regionalismo y lucha de clases*, Barcelona, Universidad (1983), págs. 19-62.
- (ed.) *El Naturalismo*, Barcelona, Península (1988).
- (ed.) *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península (1990).
- BORAO Y CLEMENTE, Jerónimo**, "Liceos", en *La Aurora*, Zaragoza (31 de enero de 1841), págs. 313-315.

- BORDES GARCÍA, S. C.**, y **JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, F. J.**, *El Liceo artístico y literario de Almería. Un impulso de ilustración en el siglo XIX*, BIEA 11-12 (1992-1993), págs. 181-227.
- BORJA, Carmen**, *Campoamor: trazado de una negación*, Oviedo, autora (1983).
- BORREGO, Andrés**, *La cuestión social considerada en sus relaciones con la historia y las condiciones hijas del carácter del pueblo español. Cómo se ha efectuado la desamortización eclesiástica y civil y cuáles han sido sus consecuencias*, Madrid, Tipogr. El Porvenir Literario (1881).
- BOTREL, Jean-F.**, *Preludios de Clarín. Estudio, selección y notas por...*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos (1972).
- “La diffusion de *Madrid Cómic*, 1886-1897”, en *Presse et Public*, Rennes, Universidad (1982), págs. 21-40.
 - *La diffusion du livre en Espagne (1868-1914)*, Madrid, Bibliothèque de la Casa de Velázquez (1988).
 - “*Clarín* y el *Madrid Cómic*. Historia de una colaboración (1833-1901)”, en *Libros, Prensa y Lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez (1993a), págs. 471-499.
 - “Estadística de la prensa madrileña de 1858 a 1909”, en *Libros, Prensa y Lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez (1993b), págs. 360-379.
- BOURDIEU, Pierre**, *Les règles de l'art. Génèsis et structure du champ littéraire*, París, Seuil (1992).
- BOURGET, Paul**, *Études et portraits, III. Sociologie et Littérature*, París, Plon (1906).
- BUYLLA, A.**, y **ALEGRE, G.**, *Dos discursos académicos sobre Leopoldo Alas*, Oviedo, Universidad (1986).
- BOZAL, Valeriano**, *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*, Madrid, Alberto Corazón (1979).
- CAFFAREL SERRA, Carmen**, *La labor periodística de José Ortega Munilla*, Madrid, UCM (1989).
- CABRA, M.^a Dolores**, *La Ilustración de Madrid*, Madrid, *El Museo Universal* (1983). Ed. facsímil.
- CARANDELL, J. M.^a**, “Rossend Arús, esquerrà, dramaturg i maçó” en *Barcelona, Metròpolis Mediterrània*, 26 (1995), págs. 33-47.
- CARBALLO, Ricardo**, *Castellano y gallego en el Álbum de la Caridad 1616*, II (1979).
- CASASSAS I YMBERT, Jordi**, *L'Ateneu Barcelonès. Dels seus orígens als nostres dies*, Barcelona, Edicions de la Magrana (1986).
- *Intel·lectuals, professionals i polítics a la Catalunya contemporània (1850-1920)*, Barcelona, Els Llibres de la Frontera (1989).
- CAUDET, Francisco**, *Zola, Galdós, Clarín. El Naturalismo en Francia y en España*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid (1995).
- CAZOTTES, Gisèle**, *La presse périodique madrilène entre 1871 et 1885*, Montpellier, Université Paul Valéry (1982).

- CAZOTTES, Gisèle**, “Contribución al estudio del cuento en la prensa madrileña de la segunda mitad del siglo XIX: Pedro Escamilla”, *Iris* 4 (1983), págs. 13-37.
- “Politique et Illustration dans *El Bazar* (1874-1875)”, *Iris* 2 (1986), págs. 1-27.
- “Éléments de caractérisation de la presse madrilène pour les jeunes à la fin du XIXème siècle (1870-1885)”, *Iris* 2 (1987), págs. 1-38.

CELMA VALERO, Pilar, *Literatura y periodismo en las revistas del fin de siglo. Estudios e índices (1888-1907)*, Madrid, Júcar (1991).

CHEVREL, Yves, *Le Naturalisme*, París, PUF (1982).

- (ed.) *Le Naturalisme dans les littératures de langues europeennes*, Nantes, Université (1983).
- *Le Naturalisme en question. (Actes du colloque tenu à Varsovie, 20-22 septembre 1984)*, París, Sorbonne (1984).

CHEYNE, George J. G., *A bibliographical Study of the Writings of Joaquín Costa (1846-1911)*, Londres, Támesis (1972).

CLARÍN [Leopoldo Alas], *Solos de Clarín*, Madrid, Alfredo de Carlos Hierro (1881); Madrid, Alianza (1971).

- *Nueva campaña*, Madrid, Fernando Fe (1887a); Barcelona, Lumen (1990).
- *Apolo en Pafos*, Folletos Literarios III, Madrid, Enrique Rubiños (1887b); Barcelona, PPU (1989).
- *Mezclilla*, Madrid, Enrique Rubiños (1889); Barcelona, Lumen (1987).
- *Paliques*, ed. José M.^a MARTÍNEZ CACHERO, Madrid, Labor (1973).

CLARÍN [Leopoldo Alas], y **PALACIO VALDÉS, Armando**, *La Literatura en 1881*, Madrid, Alfredo de Carlos Hierro (1881).

CLÉMESSY, Nelly, *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Madrid, FUE (1981).

COBOS CASTRO, Esperanza, *La poesía francesa en “La Ilustración Española y Americana”*, Córdoba (1982).

- “La literatura francesa en la *Revista Contemporánea* (1875-1907)”, *Alf* 5 (1988), págs. 105-110.

COLIN, René-Pierre, *Zola, rénégats et alliés. La République naturaliste*, Lyon, Pul (1988).

COMTE, Auguste, *Cours de philosophie positive*, París, Garnier (1926).

CONTRERAS, Juan de, marqués de Lozoya, *Historia del arte hispánico*, vol. V, Barcelona, Salvat (1949).

CORTADA, Juan, *Discurs del M.I.S. President...* Barcelona, Establiment tipogràfic de Narcís Ramírez y Rialp (1864).

COSSÍO, José M.^a de, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe (1960).

COSSÍO, Bartolomé, *De su jornada. (Fragmentos)*, ed. Julio CARO BAROJA, Madrid, Aguilar (1966).

- COSTA, Joaquín**, *Oligarquía y caciquismo como forma actual de gobierno en España. Urgencia y modo de cambiarla*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández (1902); reed. con prólogo de Rafael PÉREZ DE LA DEHESA, Madrid, Alianza (1967).
- *Colectivismo agrario en España. Partes I y II: Doctrinas y hechos*, vol. V, Madrid, Imprenta San Francisco de Sales; *Obras completas “Biblioteca Costa”* V, Madrid, Imprenta de los Hijos de M. G. Hernández (1915).

- COSTA, Joaquín**, *Reconstitución y europeización de España. Programa para un partido nacional, publícalo el Directorio de la Liga Nacional de Productores. Reconstitución y europeización de España y otros escritos*, Sebastián MARTÍN RETORTILLO, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local (1981).
- DAVIS, Gifford**, "The critical reception of naturalism in Spain before *La cuestión palpitante*", *HR* 22 (1945).
- DE RUGGIERO, Guido**, *Storia del liberalismo europeo*, Bari, Laterza (1925).
- DELGADO, Sinesio**, *Mi teatro*, Madrid, Hijos de M. G. Hernández (1905).
- DENDLE, Brian J.**, "Albareda, Galdós and the *Revista de España* (1868-1873)", en Clara E. LIDA e Iris M. ZAVALA (eds.), *La Revolución del 68. Historia, pensamiento, literatura*, Nueva York, Las Américas (1970), págs. 362-377.
- "Armando Palacio Valdés. The *Revista Europea* and the Krausist Movement", *LP* 4 (1991), págs. 25-33.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo**, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, Espasa Calpe (1979).
- DORCA, Toni**, "Un proyecto de modernidad en la España restauracionista: José del Pe-rojo y la *Revista Contemporánea*" *SXIX* 2 (1996), págs. 79-99.
- DUMESNIL, René**, *L'époque réaliste et naturaliste*, París, Taillandier (1945).
- ENGLEKIRCK, John E.**, "El Museo Universal (1857-69): Mirror of Transition Years", *PMLA* 70 (1955), págs. 350-374.
- ESCOLAR, Hipólito**, *Historia del libro*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez (1984).
- EZAMA GIL, Ángeles**, *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad (1992).
- "Algunos datos para la historia del término *novela corta* en la literatura española de fin de siglo", *RLit*, 109 (1993), págs. 141-148.
- FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy**, *Educación y revolución en Joaquín Costa*, Madrid, Edicusa (1969).
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Isidoro**, *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la pública recepción del Sr. D... el día 13 de noviembre de 1898*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de *El Liberal* (1898).
- FORCADELL ÁLVAREZ, Carlos**, *El regeneracionismo turolense a finales del siglo XIX*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses (1993).
- FORESTIER, Louis**, Introducción a Guy de MAUPASSANT, *Contes et Nouvelles*, vol. I, París, Gallimard (1974), págs. XXI-LXII.
- FOX, E. Inman**, *La crisis intelectual del 98*, Madrid, Edimsa (1976).
- *La invención de España*, Madrid, Cátedra (1997).
- GARCÍA BARRÓN, Carlos**, *Cancionero del 98*, Madrid, Edicusa (1974).
- GARCÍA CAMARERO, Ernesto y Enrique**, *La polémica de la ciencia española*, Madrid, Alianza (1970).

- GARCÍA MERCADAL, José**, *Historia del Romanticismo en España*, Barcelona, Labor (1943).
- GARCÍA SARRIÁ, Francisco**, *Clarín o la herejía amorosa*, Madrid, Gredos (1975).
— *Genaro Alas, El darwinismo en España*, Exeter, University (1978).
- GARCÍA TORRES, Juan Ángel**, *El periodismo literario en la prensa diaria madrileña (1896-1904)*, Madrid, UCM (1984).
- GARCÍA VALDECASAS, Amelia**, “Reivindicación de José Nogales. Su figura y su obra literaria”, *Estudios literarios*, Valencia, Universidad (1995), págs. 229-270.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio**, *Art Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, Arte del siglo XIX*, Madrid, Plus-Ultra (1966).
— *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones (1975).
- GIL CREMADES, Juan José**, *El reformismo español. Krausismo, escuela histórica, neotomismo*, Barcelona, Ariel (1969).
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco**, *Obras completas*, Madrid, Fundación Francisco Giner de los Ríos, Espasa Calpe y Tecnos (1916-1965), 21 vols.
— *Ensayos*, ed. Juan LÓPEZ-MORILLAS, Madrid, Alianza (1969).
— “Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna” [1862], en Juan LÓPEZ-MORILLAS, *Krausismo: estética y literatura*, Barcelona, Labor (1973), págs. 111-161.
- GÓMEZ APARICIO, Pedro**, *Historia del periodismo español. De la Revolución de Septiembre al desastre colonial*, Madrid, Editora Nacional (1971).
- GÓMEZ MOLLEDA, M.^a Dolores**, *Los reformadores de la España contemporánea*, Madrid, CSIC (1966).
- GÓMEZ REA, Javier**, *Las revistas teatrales madrileñas (1790-1930). Cuadernos de Bibliografía de las Artes Escénicas 3* (1995).
- GÓMEZ VILLAFRANCA, Román**, *Índices de materias y autores de “La España Moderna”. Tomos 1 a 264. Enero de 1889 a diciembre de 1910*, Madrid, La España Moderna, s. a.
- GONCOURT, Edmond y Jules**, *Germinie Lacerteux*, ed. Enzo CARAMASCHI, edizioni Scientifiche, París, Nizet (1968).
— *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, París, Laffont (1989), 3 vols.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando**, “Del Naturalismo al Modernismo: los orígenes del poema en prosa y un desconocido poema de Clarín”, *RLit* 25 (1964), págs. 49-67.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás**, “Periodismo y literatura periodística en el siglo XIX”, en Guillermo DÍAZ-PLAJA (ed.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. V, Barcelona, Barna (1958), págs. 145-183.
- GORDILLO COURCIÈRES, José Luis**, *Un poeta satírico del siglo XIX. Los sonetos políticos de Manuel del Palacio*, Madrid, El Museo Universal (1994).
- GUARNER, Luis** (ed.), *El Europeo (Barcelona, 1823-1824)*, Madrid, CSIC (1953).
- GUEDI, Aimé** (ed.), *Zola le Roman expérimental*, París, Garnier-Flammarion (1971).

- GUEREÑA, Jean-L.**, “Associations culturelles pour ouvriers et artisans à Madrid (1847-1872)”, en Claude DUMAS (ed.), *Culture et société en Espagne et en Amérique Latine au XIXe siècle*, Lille, Universidad (1980), págs. 77-91.
- “Introducción al estudio de la prensa obrera española en el siglo XIX”, *Estudios de Historia de España. Obra homenaje a Manuel Tuñón de Lara*, vol. III, Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo (1981), págs. 145-156.
- “Fuentes para la historia de la sociabilidad en la España contemporánea”, *EHS* 50-51 (1989), págs. 273-305. (Versión castellana de Marta BIZCARRONDO.)
- GULLÓN, Ricardo**, *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos (1969).
- *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Gredos (1971).
- *El Modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Labor (1980).
- HEMINGWAY, Maurice**, *Emilia Pardo Bazán: the Making of a Novelist*, Cambridge, University (1983).
- HINA, Horts**, *Castilla y Cataluña en el debate cultural. 1714-1939*, Barcelona, Península (1986).
- IGLESIAS, Francisco**, *Historia de una empresa periodística: Prensa Española editora de “ABC” y “Blanco y Negro” (1891-1978)*, Madrid, Prensa Española (1980).
- ISERN, Damián**, *Del desastre nacional y sus causas*, Madrid, Imprenta Vda. Minuesa de los Ríos (1900).
- JEREZ MIR, Rafael**, *La introducción de la sociología en España: Manuel Sales y Ferré: una experiencia truncada*, Madrid, Ayuso (1980).
- JIMÉNEZ-LANDI, Antonio**, *La Institución Libre de Enseñanza, su ambiente. I: Los orígenes*, Madrid, Taurus (1973).
- *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*, 4 vols.: I: los orígenes de la Institución; II: Período parauniversitario; III: Período escolar, 1881-1907; IV: Período de expansión influyente. Presentación por L. ARROYO ZAPATERO, A. CAPARRÓS BENEDICTO, R. PUYOL ANTOLÍN y F. BANDA TARRADELLAS, Madrid, Universidad Complutense (1996).
- JIMÉNEZ MORELL, Inmaculada**, *La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868)*, Madrid, La Torre (1992).
- JOBIT, Abbé Pierre**, *Les éducateurs de l'Espagne contemporaine. I: Les krausistes. II. Lettres inédites de Don Julián Sanz del Río, publiées par Manuel de la Revilla*, París, École des Hautes Etudes Hispaniques (1936).
- JORBA I JORBA, Manuel**, “Els Jocs Florals”, en *Historia de la Literatura Catalana*, Barcelona, Ariel (1986), págs. 123-151.
- JOVER ZAMORA, José M.^a**, “La época de la Restauración. Panorama político-social, 1875-1902”, en Manuel TUÑÓN DE LARA (dir.), *Historia de España, Revolución burguesa, oligarquía y constitucionalismo (1834-1932)*, Barcelona, Labor (1981), págs. 271-406.
- JUARISTI, Jon**, *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, Madrid, Taurus (1987).
- “Lengua y dialecto en la literatura regional: el caso bilbaíno”, en *Literaturas regionales en España*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1994), págs. 49-82.

- LABRA, Rafael M.^a de**, *El pesimismo de última hora*, Madrid, Tipogr. Alfredo Alonso (1899).
- LAPORTA, Francisco J.**, *Adolfo Posada: Política y sociología en la crisis del liberalismo español*, Madrid, Edicusa (1974).
- *Antología pedagógica de Francisco Giner de los Ríos*, Madrid, Santillana (1977).
- LATORRE, Yolanda**, “El arte en *Lo prohibido*”, *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas (1992), II, 463-469.
- “Las citas de arte en Emilia Pardo Bazán, una muestra del canon artístico de la narrativa del siglo XIX”, *BMICA* 63 (1996), págs. 105-120.
- “Emilia Pardo Bazán hacia el siglo XX: la estetización pictórica”, VV. AA., *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: in memoriam Maurice Hemingway*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela (1997), págs. 197-210.
- LEGAZ LACAMBRA, Luis**, *Estudios de historia social de España*, Madrid, CSIC (1960), 4 vols.
- LEMAÎTRE, Henri**, *Du Romantisme au Symbolisme, 1790-1914*, París, Bordas (1982).
- LIDA, Clara E.**, “Educación anarquista en la España del ochocientos”, *ROCC* (1971), págs. 33-47.
- LIDA, Clara E.**, y **ZAVALA, Iris M.^a**, *La Revolución de 1868. Historia, pensamiento, literatura*, Nueva York, Las Américas Publishing Company (1970).
- LISSORGUES, Yvan**, “Idée et réalité dans *Su único hijo* de Leopoldo Alas Clarín”, *LN* 243 (1982), págs. 47-64.
- *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín) 1875-1901*, París, CNRS (1983); traducción española: *El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas (Clarín), 1875-1901*, Oviedo, GEA (1996).
- (ed.) *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX. (Actas de Congreso de Toulouse, 3-5 de noviembre de 1987)*, Barcelona, Anthropos (1988).
- *Clarín político*, Barcelona, Lumen (1989), 2 vols.
- Introduction à *Le coq de Socrate et autres contes*, eds. Jean-François BOTREL e Yvan LISSORGUES, París, José Corti (1992).
- “Ciencias sociales y literatura en la segunda mitad del siglo XIX. Antropología criminal y sociología”, en *Homage des Hispanistes Français à Henry Bonnevill*, Société des Hispanistes Français de l'Enseignement Supérieur (1996), págs. 289-300.
- LISSORGUES, Yvan**, y **SALAÜN, Serge**, “Crisis del realismo”, en Serge SALAÜN y Carlos SERRANO, *1900 en España*, Madrid, Espasa Calpe (1991).
- LITVAK, Lily**, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus (1980).
- LONGARES ALONSO, Jesús**, “La revista ilustrada, elemento divulgador de la ideología moderada”, en *Homenaje al Dr. D. Juan Reglá Campistol*, vol. II, Valencia, Universidad (1975), págs. 303-314.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco**, *Los primitivos de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, CUPSA (1977).
- LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis**, *El Naturalismo y España. Valera frente a Zola*, Madrid, Alhambra (1977).

- LÓPEZ-MORILLAS, Juan**, *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual*, México, FCE (1956); 2.ª ed., 1980.
- Prólogo a Francisco GINER DE LOS RÍOS, *Ensayos*, Madrid, Alianza (1969), págs. 7-10.
- *Krausismo: estética y literatura*, Madrid, Labor (1973).
- LÓPEZ PIÑERO, José M.ª**, “La literatura científica en la España contemporánea”, en Guillermo DÍAZ-PLAJA, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. VI, Barcelona, Vergara (1967), págs. 677-693.
- LÓPEZ RINCONADA, M. A.**, y **MUÑOZ CARABANTES, M.**, *Festejos celebrados en la capital del reino con ocasión de la jura de la princesa María Isabel Luisa de Borbón en 1833*, Anales de Estudios Madrileños, tomo XXXV, Madrid, CSIC (1995).
- LÓPEZ RUIZ, José M.ª**, *La vida alegre. Historia de las revistas humorísticas, festivas y satíricas publicadas en la Villa y Corte de Madrid*, Madrid, Compañía Literaria (1995).
- LYOTARD, Jean-F.**, *La condition postmoderne*, París, Minuit (1979). Traducción española: *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra (1984).
- MACHADO, Manuel**, *La guerra literaria* [1914], ed. Pilar CELMA y Javier BLASCO, Madrid, Narcea (1981).
- MACHADO DA ROSA, Alberto**, *Heine in Spain (1856-1867). Relations with Rosalía de Castro*, Madison (1957).
- “Subsidios para la cronología de la obra poética rosaliana”, *CEG* 12 (1957), págs. 92-106.
- MACÍAS PICAVEA, Ricardo**, *El problema nacional. Hechos, causas, remedios*, Madrid, Seminarios y Ediciones (1969); 1.ª ed., 1899.
- MAEZTU, Ramiro de**, *Artículos desconocidos 1897-1904*, ed. E. Inman FOX, Madrid, Castalia (1977).
- MAINAR, Rafael**, *El arte del periodista*, Barcelona, Sucesores de Manuel Soler (1906).
- MAINER, José-Carlos**, *Literatura y pequeña burguesía en España (notas 1890-1950)*, Madrid, Edicusa (1972).
- *La Edad de Plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Barcelona, Los libros de la Frontera (1975); Madrid, Cátedra (1981).
- “El Romanticismo aragonés”, en Aurora EGIDO (coord.), *La literatura en Aragón*, Zaragoza, CAZAR (1984), págs. 131-149.
- “Rafael Altamira y la crítica finisecular”, en *Estudios sobre Rafael Altamira*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert (1987), págs. 141-162.
- *La doma de la Quimera. (Ensayo sobre nacionalismo y cultura en España)*, Barcelona, Universidad Autónoma (1988).
- “Sobre la Revista Aragón (1878-1880)”, Introducción a la edición facsímil, Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses (1989).
- MALLADA, Lucas**, *Los males de la patria y la futura revolución española. Consideraciones generales acerca de sus causas y efectos*, ed. F. J. FLORES ARROYUELO, Madrid, Alianza (1969).
- MALLARMÉ, Stéphane**, *Igitur; Divagations; Un coup de dés*, ed. Ives BONNEFOY, París, Gallimard (1976).

- MARCO, Joaquín**, “Al filo de una polémica: Campoamor y Valera”, *Íns* 575 (1994), págs. 11-12.
- MARQUEZE-POUEY, Louis**, *Le mouvement décadent en France*, París, PUF (1986).
- MARTÍNEZ CACHERO, José M.^a**, “La actitud anti-modernista del crítico Clarín”, *ALEUA* 2 (1983), págs. 383-407.
- *Las palabras y los días de Leopoldo Alas (Miscelánea de Estudios sobre Clarín)*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos (1984).
- MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel**, *Restauración y crisis de la monarquía (1874-1931)*, Madrid, Alianza (1991).
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A.**, *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, CSIC (1991).
- MAURICE, Jacques**, “Remarques sur la poesie dans les journaux anarchistes espagnols á fin du xixe siècle” en *L’infra littérature en Espagne aux XIXe et XXe siècles. Du roman feuilleton au romancero de la guerre d’Espagne*, Grenoble, Presses Universitaires (1977), págs. 123-136.
- “Propuestas para una historia de la sociabilidad en la España contemporánea”, *EHS* 50-51 (1989), págs. 133-143. (Versión castellana de Marta BIZCARRONDO.)
- “Después de 98: el repliegue”, en Serge SALAÜN y Carlos SERRANO, *1900 en España*, Madrid, Espasa Calpe (1991), págs. 21-32.
- MAURICE, Jacques**, y **SERRANO, Carlos**, *Joaquín Costa: crisis de la Restauración y populismo (1875-1911)*, Madrid, Siglo XXI (1977).
- MIRACLE, J.**, *La restauració dels jocs florals*, Barcelona, Aymá (1961).
- MITTERAND, Henri**, *Zola journaliste*, París, Colin (1963).
- *Le discours du roman*, París, PUF (1980).
- *Zola et le naturalisme*, París, PUF (1986a).
- *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, París, PUF (1986b).
- *Images d’enquêtes d’Emile Zola. De la Goutte d’Or à l’Affaire Dreyfus*, París, Presses Pocket (1987).
- “Les trois langages du Naturalisme”, en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 21-29.
- MOLINA, César Antonio**, *Prensa literaria en Galicia (1809-1920 y 1920-1960)*, Vigo, Xerais (1989), 2 vols.
- *Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950)*, Madrid, Endimión (1990).
- MONEVA Y PUYOL, Juan**, “Poema del Gay Saber”, en *Juegos Florales de Granada*, Granada, R.S.E.A. (1897).
- MONTESINO, Pablo**, *Manual para los maestros de escuela de párvulos*, Madrid, Imprenta Nacional (1840).
- MONTOLIU, Manuel**, *Aribau i la Catalunya del seu temps*, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans (1936).
- *La Renaixença i els jocs florals, Verdaguer*, Barcelona, Alpha (1962).
- MOROTE, Luis**, *La moral de la derrota*, Madrid, Imprenta de G. Juste (1900).
- “La régénération en Espagne”, *La Nouvelle Revue Internationale* 9 (1900).

- NAVAL, M.^a Ángeles**, “Los valores del verso: ideología, actualidad, propaganda y poesía en un diario tradicionalista zaragozano (*El Intransigente*, 1884-1887)”, en *Jornadas sobre “Prensa y Sociedad”*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos (1991), págs. 201-211.
- NORDAU, Max**, *Degeneración*; traducción del alemán de Nicolás SALMERÓN Y GARCÍA, Madrid, Fernando Fe (1902), 2 vols.
- NOVALIS, Friedrich**, *Fragments, précédé de Les disciples a Saïs*, ed., Paul GORCEIX, París, Corti (1992).
- NÚÑEZ ENCABO, Manuel**, *Manuel Sales y Ferré: los orígenes de la sociología en España*, Madrid, Edicusa (1976).
- NÚÑEZ RUIZ, Diego**, *La mentalidad positiva en España: desarrollo y crisis*, Madrid, Túcar (1975); Alicante, Caja de Ahorros (1986).
- OLEZA, Juan**, *La novela del siglo XIX, del parto a la crisis de una ideología*, Barcelona, Laia (1984).
- ORTEGA Y GASSET, Manuel**, “*El Imparcial*”: *biografía de un gran diario*, Zaragoza, Librería General (1956).
- ORTÍ Y LARA, Juan Manuel**, *Krause y sus discípulos, convictos de panteísmo*, Madrid, Imprenta de Tejado (1864).
- PABLO-ROMERO DE LA CÁMARA, María**, *Historia del Ateneo de Sevilla (1887-1931)*, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos (1982).
- PÁEZ RÍOS, Elena** (ed.), *El Museo Universal* (Madrid, 1857-1869), Madrid, CSIC (1952).
- PAGEARD, Robert**, “Le germanisme de Bécquer”, *BHI* 56 (1954), págs. 83-109.
— “Gustavo Adolfo Bécquer et le romantisme français”, *RFE* 52 (1969), págs. 477-524; reimpreso en 1972.
- PAGÈS, Alain**, *Le Naturalisme*, París, PUF (1989).
- PALACIO LIS, Irene**, *Rafael Altamira: un modelo del regeneracionismo educativo*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial (1986).
- PALENQUE, Marta**, *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español: “La Ilustración Española y Americana” (1869-1905)*, Sevilla, Alfar (1990a).
— *El poeta y el burgués. (Poesía y público, 1850-1900)*, Sevilla, Alfar (1990b).
— “La prensa literaria decimonónica de gran audiencia: el semanario *La Lectura para Todos* (Madrid, 1859-1861)”, en *Mosaico de varia lección literaria en homenaje a José M.^a Capote Benot*, Sevilla, Universidad (1992), págs. 201-219.
- PARDO BAZÁN, Emilia**, *Prefacio a Un viaje de novios*, Madrid, Manuel G. Hernández (1981).
— *La cuestión palpitante*, ed. José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, Barcelona, Anthropos (1989).
- PATTISON, Walter**, *El Naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Gredos (1969).
- PAZ, Ramón** (ed.), “*Revista Contemporánea*” (Madrid, 1875-1907), Madrid, CSIC (1950).
- PEIRÓ MARTÍN, Ignacio**, *Los guardianes de la Historia. La historiografía académica de la Restauración*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1995).

- PEÑA HINOJOSA, Baltasar**, “El Liceo, medio siglo de vida cultural malagueña”, *G* 22, 24 (1972), págs. 163-180.
- PÉREZ CARRERA, José Manuel**, *Andrenio Gómez de Baquero y la crítica literaria de su época*, Madrid, Turner y Ayuntamiento (1991).
- PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael**, *Política y sociedad en el primer Unamuno (1894-1904)*, Barcelona, Ariel (1966a).
- *El pensamiento de Costa y su influencia en el 98*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones (1966b).
- Prólogo a Joaquín COSTA, *Oligarquía y caciquismo y otros escritos*, Madrid, Alianza (1967).
- *El grupo Germinal: una clave del 98*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo (1970).
- PÉREZ GALDÓS, Benito**, *Ensayos de crítica literaria*, ed. Laureano BONET, Barcelona, Península (1971).
- PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio**, *Luis Morote. La problemática de un republicano (1862-1923)*, Madrid, Castalia (1976).
- PERINAT, Adolfo**, y **MARRADES, M.^a Isabel**, *Mujer, prensa y sociedad en España (1800-1939)*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas (1980).
- PESET, Mariano y José Luis**, *La Universidad española (siglos XVIII y XIX)*, Madrid, Taurus (1974).
- PETRONIO, Giuseppe**, “Les théories véristes italiennes et le naturalisme européen”, en Yves CHEVREL, *Le Naturalisme en question*, París, Sorbonne (1984), págs. 59-66.
- PLA I ARXÉ, R.**, “L’Avenç (1881-1915): La modernització de la Renaixença”, *Marg* 4 (1975), págs. 23-38.
- PORPETTA, Antoni**, *Escritores y artistas españoles (Historia de una Asociación centenaria)*, Madrid, Asociación de Escritores y Artistas Españoles (1986).
- POSADA, Adolfo**, *Ideas pedagógicas modernas*, con prólogo de Leopoldo ALAS CLARÍN, Madrid, Victoriano Suárez (1892).
- RAMA, Ángel**, “Los poetas modernistas en el mercado económico”, en *Rubén Darío y el Modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Caracas, Universidad Central (1970), págs. 49-79.
- REBOREDO OLIVENZA, José Daniel**, *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Victoria, 1866-1900*, Álava, Diputación (1988).
- RENAN, Ernest**, *L’avenir de la science*, París, Calman Lévy (1890).
- REVILLA, Manuel de la**, “El Naturalismo en el arte” [1879], en Juan LÓPEZ-MORILLAS, *Krausismo: Estética y literatura*, Barcelona, Labor (1973), págs. 163-185.
- RIBBANS, Geoffrey**, “Riqueza inagotada de las revistas literarias modernas”, *RLit* 13 (1958), págs. 30-49.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio**, *Románticos y provincianos. La literatura en Alicante, 1839-1886*, Alicante, Universidad de Alicante (1986).
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, José Luis**, *Prensa satírica en España (1832-1932)*, Madrid, La Torre (1993).

- ROIG CASTELLANOS, Mercedes**, *La mujer y la prensa. Desde el siglo XVII a nuestros días*, Madrid, s.e. (1977).
- ROMERO TOBAR, Leonardo**, “Los fondos del Seminario de Bibliografía Hispánica”, *CBibl* 28 (1972), págs. 203-206.
- “Calderón y la Literatura Española del siglo XIX”, *LD* 11, 22 (1981).
- “Clarín, catedrático de la Universidad de Zaragoza. (El Naturalismo y La Mano Negra)”, en *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su IV centenario*, Zaragoza, Universidad (1983).
- “Prensa periódica y discurso literario en la España del siglo XIX”, en *La prensa española durante el siglo XIX. I Jornadas de especialistas en prensa regional y local*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses (1987), págs. 93-104.
- ROYO VILLANOVA, Antonio**, *La regeneración y el problema político*. (Conferencia pronunciada en la Academia de San Luis de Zaragoza, el día 1.º de enero de 1899), Madrid, Hijos M. Ginés Hernández (1900).
- RUBIO CREMADES, Enrique**, “Campoamor y Valera: una polémica literaria”, *Íns* 575 (1994), págs. 13-15.
- RUBIÓ Y ORS, Joaquín**, *Discurs del Señor... Jocs Florals de Barcelona, Any XIX de llur Restauració*, Barcelona (1877).
- RUIZ SALVADOR, Antonio**, “El Ateneo de Madrid antes de la Revolución de 1868”, en Clara E. LIDA e Iris M. ZAVALA, *La Revolución de 1868. Historia, Pensamiento, Literatura*, Nueva York, Las Américas Publishing Company (1970).
- *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1835-1885)*, Londres, Tamesis (1971).
- SABORIT, Andrés**, *Joaquín Costa y el socialismo*, Algorta, Zero (1970).
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro**, “Homenajes de la Real Academia a Calderón (1881-1981)”, *BRAE* 62 (1982), págs. 65-86.
- SALAÜN, Serge**, y **SERRANO, Carlos** (eds.), *1900 en España*, Madrid, Espasa Calpe (1991).
- SÁNCHEZ DE TOCA, Joaquín**, *Reconstitución de España en vida de economía política actual*. Madrid, Imprenta Jaime Rates (1912).
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, A.**, *La cultura española desde una provincia: Córdoba (1850 a las vanguardias)*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros (1991).
- SÁNCHEZ GRANJEL, Luis**, “Biografía de *La España Moderna*”, *CHA* 233 (1969), págs. 275-288.
- SÁNCHEZ IBÁÑEZ, J. A.**, “Unas notas sobre el Liceo Artístico y Literario de Calatayud en la prensa zaragozana, *El Eco de Aragón*”, en *Actas del tercer encuentro de Estudios Bilbilitanos*, vol. II, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos e Institución Fernando el Católico (1992), págs. 447-452.
- “El Liceo Artístico y Literario de Zaragoza en la prensa local (1839-1846)”, en *Periodismo en Aragón: Cultura burguesa y letras provincianas*, Zaragoza, Mira (1993), págs. 83-97.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés**, “Literatura e Historia; el caso de Canarias”, en *Literaturas regionales en España*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1994), págs. 117-128.

- SANCHÍS GUARNER, Manuel**, *Renaixença al País Valencià*, Valencia, Editorial Eliseu Climent (1982).
- SANZ DEL RÍO, Julián**, *Discurso pronunciado en la solemne inauguración del año académico de 1857 a 1858 en la Universidad Central*, Madrid, Imprenta Nacional (1857).
— *Lecciones sobre el Sistema de Filosofía Analítica de Krause*, Madrid, Imprenta de P. Conesa (1868).
- SANZ GASTÓN, Concepción**, *Estudio e índice de "La Ilustración Española y Americana", 1904-1912*, Madrid, UCM (1974).
- SARTRE, Jean-Paul**, *L'idiote de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, París, Gallimard (1971).
- SCHMIDT, Ruth**, *Ortega Munilla y sus novelas*, Madrid, Revista de Occidente (1973).
- SEGURA, I., y SELVA, M.**, *Revistes de les dones (1846-1935)*, Barcelona, Edhasa (1984).
- SELLÉS, Eugenio**, *Discursos leídos ante la BAE en la recepción pública de...*, Madrid, Imprenta de la Revista de Navegación y Comercio (1895).
- SEMINARIO DE BIBLIOGRAFÍA HISPÁNICA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE MADRID**, *Veinticuatro diarios (Madrid, 1830-1900). Artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*, Madrid, CSIC (1968-1975), 4 vols.
- SEOANE, M.^a Cruz**, *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*, Valencia, Fundación Juan March y Castalia (1977).
— *Historia del periodismo en España. II: El siglo XIX*, Madrid, Alianza (1983).
- SEOANE, M.^a Cruz, y SAIZ, M.^a Dolores**, *Historia del periodismo en España. III: El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza (1996).
- SERRANO, Carlos**, "Los intelectuales en 1900: ¿ensayo general?", en Serge SALAÜN y Carlos SERRANO, *1900 en España*, Madrid, Espasa Calpe (1991), pág. 85-106.
- SILIO, César**, *Problemas del día*, prólogo de G. TARDE, Madrid, Victoriano Suárez (1900).
- SIMÓN CABARGA, José**, *Historia del Ateneo de Santander*, Madrid, Editora Nacional (1963).
- SIMÓN DÍAZ, José** (ed.), *Liceo Artístico y Literario (Madrid, 1838)*, Madrid, Instituto Nicolás Antonio (1947).
— (ed.), "Museo de las familias (Madrid, 1843-1871). Introducción e índice de su contenido", *RLit* 17 (1960), págs. 3-52.
— *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, vol. I, Madrid, CSIC (1983).
- SIMÓN PALMER, M.^a Carmen**, "Revistas españolas femeninas del siglo XIX", en *Homenaje a D. Agustín Millares Carlo*, vol. I, Las Palmas, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria (1975), págs. 401-445.
— "Revistas destinadas a la familia en el siglo XIX", *CBibl* 40 (1980), págs. 161-170.
— *Revistas femeninas madrileñas*, Madrid, Ayuntamiento (1993).
- SOBEJANO, Gonzalo**, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos (1967a).
— "Clarín y la crisis de la crítica satírica", *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos (1967b), págs. 139-177.
— "La crítica literaria de Clarín", *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia (1985), págs. 39-76.

- SOBEJANO, Gonzalo**, "El lenguaje de la novela naturalista", en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 583-615.
- SORIA ANDREU, Francisca**, *El Ateneo de Zaragoza (1864-1908)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1993).
- *Las Fiestas del Gay Saber. El caso aragonés (1884-1905)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1996).
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo**, *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, Barcelona, PPU (1988).
- SPEIRS, Dorothy**, y **SIGNORI, Dolores**, *Entretiens avec Zola*, Ottawa, Presses Universitaires (1990).
- TADIÉ, Jean-Yves**, *Introduction a la vie littéraire du XIXe siècle*, París, Bordas (1970).
- TAINE, Hippolyte**, *Histoire de la littérature anglaise*, Hachette, París (1863-1864), 2 vols.
- *Philosophie de l'Art: leçons professées à l'École des Beaux-arts*, ed. Stephane DOUALLEN, París, Fayard (1985).
- TARRÍO VARELA, Anxó**, *Literatura Galega, Aportacions a unha Historia crítica*, Santiago, Edicions Xerais de Galicia (1994).
- TIERNO GALVÁN, Enrique**, *Costa y el regeneracionismo*, Barcelona, Barna (1961).
- "El pre-fascismo de Macías Picavea", en *Idealismo y pragmatismo en el siglo XIX español*, Madrid, Tecnos (1977), págs. 132-167.
- TIMOTEO ÁLVAREZ, Jesús**, *Restauración y prensa de masas. Los engranajes de un sistema (1875-1883)*, Pamplona, EUNSA (1981).
- (ed.), *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*, Barcelona, Ariel (1989).
- TOVAR, Antonio**, *Mitología e ideología sobre la lengua vasca. Historia de los estudios sobre ella*, Madrid, Alianza (1980).
- TRENC BALLESTER, Eliseo** (ed.), *La prensa ilustrada en España. Las "Ilustraciones" (1850-1920)*, Montpellier, Universidad (1996).
- TUBINO, Francisco**, *Historia del Renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia*, Madrid, Imprenta M. Tello (1880).
- TUÑÓN DE LARA, Manuel**, "El problema del poder en el sexenio 1868-1874", en Clara E. LIDA, e Iris M. ZAVALA, *La Revolución de 1868. Historia, Pensamiento, Literatura*, Nueva York, Las Américas Publishing Company (1970).
- *Costa y Unamuno en la crisis de fin de siglo*, Madrid, Edicusa (1974).
- *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos (1977).
- TURIN, Yvonne**, *La educación y la escuela en España de 1874 a 1902*, Madrid, Aguilar (1967).
- TURIN, Yvonne; GÓMEZ MOLLEDA, M.^a Dolores**, y **CACHO VIU, Vicente**, *La Institución Libre de Enseñanza. Orígenes y etapa universitaria (1860-1881)*, Madrid (1962).
- UNAMUNO, Miguel de**, *En torno al casticismo*. [Ensayos publicados desde 1894 a 1911], Madrid, Espasa Calpe (1943).
- *Obras completas. IX: Discursos y artículos*, Madrid, Escelicer (1971).

- UREÑA, Enrique M.**, *Krause, Educador de la Humanidad. Una biografía*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Pontificia Comillas (1991).
- *El “Ideal de la Humanidad” de Sanz del Río y su original alemán* (en la colaboración de José Luis Fernández y Johannes Seidel), Madrid, Publicaciones de la Universidad Pontificia Comillas (1992).
- *Cincuenta cartas inéditas entre Sanz del Río y krausistas alemanes (1844-1864)*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Pontificia Comillas (1993).
- VALLS, Josep Francesc**, *Prensa y burguesía en el XIX español*, Barcelona, Anthropos (1988).
- VAN BUUREN, Maarten**, “Les Rougon-Macquart entre Naturalisme et Romantisme”, en Yves CHEVREL (1984).
- VAN TIEGHEM, Paul**, *La poésie de la nuit et des tonbeaux, Le Prérromantisme*, vol. II, París, F. Alcan (1930).
- *Les grandes doctrines littéraires en France*, París, PUF (1946).
- *L'ère romantique. Le Romantisme dans la littérature européenne*, París, Albin Michel (1948).
- VARELA, José Luis**, *Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX*, Madrid, Gredos (1958).
- VARELA JÁCOME, Benito**, “La Academia Literaria de Santiago en 1842”, *CEG* 27 (1954).
- VARELA ORTEGA, José**, *Los amigos políticos. Partidos, elecciones y caciquismo en la Restauración (1875-1900)*, Madrid, Alianza (1977).
- VARGAS LLOSA, Mario**, *La orgía perpetua (Flaubert y “Madame Bovary”)*, Madrid, Taurus (1975).
- VV. AA.**, *Il liberalismo europeo nell'Ottocento*, Milán, Garzanti (1963).
- *En el centenario de la Institución Libre de Enseñanza*, Madrid (1977).
- VICENS VIVES, Jaime**, *Historia social y económica de España y América. V: Los siglos XIX y XX. América independiente*, Barcelona, Vicens (1972).
- VILANOVA, Antonio**, Prólogo a Leopoldo ALAS CLARÍN, *Nueva Campaña*, Barcelona, Lumen (1990).
- VILLACORTA BAÑOS, Francisco**, *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal (1808-1931)*, Madrid, Siglo XXI (1980).
- *El Ateneo de Madrid (1885-1912)*, Madrid, CSIC (1985).
- *Culturas y mentalidades en el siglo XIX*, Madrid, Síntesis (1993).
- VILLANUEVA, Darío**, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España y Espasa Calpe (1992).
- ZOLA, Émile**, *Thérèse Raquin*, ed. Henri MITTERAND, París, Garnier-Flammarion (1971a).
- *Le Roman expérimental*, ed. Aimé GUEDE, París, Garnier-Flammarion (1971b).
- *Les Rougon-Macquart. XIV: L'Oeuvre [1886]*, París, Fasquelle (1974).
- *Carnets d'enquêtes: une ethnographie inédite de la France*, ed. Henri MITTERAND, París, Plon (1987).
- *Ecrits sur l'art*, ed. Jean-Pierre LEDUC-ADINE, París, Gallimard (1991).
- ZULETA, Emilia de**, *Historia de la crítica contemporánea*, Madrid, Gredos (1974).

Capítulo 2



El teatro durante la Restauración y el fin de siglo

*Joaquín Álvarez Barrientos, Juan María
Díez Taboada, Pilar Espín,
Luciano García Lorenzo, Francisco León Tello,
Jesús Rubio Jiménez*

- 2.1. El melodrama y el Realismo: Echegaray y sus imitadores.
Juan María Díez Taboada.
- 2.2. Los novelistas en el teatro.
Jesús Rubio Jiménez.
- 2.3. El teatro de Pérez Galdós: tradición y nuevos caminos.
Jesús Rubio Jiménez.
- 2.4. El teatro menor.
Luciano García Lorenzo, Pilar Espín.
- 2.5. Las traducciones del teatro europeo del fin de siglo.
Jesús Rubio Jiménez.
- 2.6. Los primeros estrenos de Jacinto Benavente.
Jesús Rubio Jiménez.
- 2.7. Apéndice: El teatro musical español durante el siglo XIX.
*Joaquín Álvarez Barrientos (Los bufos y otras formas musicales),
Francisco León Tello.*

El melodrama y el Realismo: Echegaray y sus imitadores

El teatro del último cuarto del siglo viene a ser como un recuerdo de las distintas modalidades de todo el teatro del siglo XIX. El *Neorromanticismo*, que era antes considerado como una tendencia que abarcaba y dominaba a todas las de la época, es hoy tan sólo una más entre ellas. Así pues, en este final de siglo, persiste el drama histórico o pseudohistórico y continúa la comedia de costumbres y moralizante, y a todo ello se juntan otras tendencias nuevas que influyen fuertemente, la filosófica, la positivista y la naturalista, las cuales, ingenuamente asimiladas, adquieren una dimensión sensacional y espectacular. Acaba el siglo para el teatro como comenzó, con acusaciones y lamentaciones de decadencia, y aun con el miedo a su desaparición como género, por el cambio de óptica del público espectador, que se va convirtiendo cada vez más en vulgo y luego en masa y que amará cada vez más lo que en el teatro hay de espectáculo sobre lo que hay de literatura. Disminuye con ello la importancia del autor, y crece la del actor y aun la del director de escena y el empresario, y al mismo tiempo se acentúa la rebelión contra el espectáculo teatral de sus hermanos menores, el teatro por horas, la linterna mágica y las sombras chinescas, antecedentes éstos del cinematógrafo, e igualmente de los espectáculos escénicos frívolos, como son las piezas bufas, los bailes y las variedades. Por todas estas causas, el teatro sufre el «retraimiento, o la acomodación, de los buenos dramaturgos, tiranizados por los actores, el público, los directores, etc.» (Yxart, 1894-1896, págs. 78-93, 114, 118), y si ya tenía que luchar contra la novela y su capacidad de análisis psicológico, ha de competir además en lucha desigual con los privilegios de la ópera, cultivados y fomentados por las clases altas. El resultado es que, a fin de cuentas, el drama vuelve a melodrama, tal como se venía anunciando a lo largo de todo el siglo, y que, por otra parte, surge una complicación más acusada con un rápido desarrollo de lo que el teatro tiene de empresa económica y de fenómeno social, con una intervención creciente de la prensa y aún mayor del Estado, al cual, por otro lado, se acude también para que centralice, proteja sobre todo al teatro nacional y ponga dique a las traducciones de teatro extranjero y a los espectáculos de mal gusto y carentes de dignidad.

2.1.1. El Realismo crítico

Entre el sentimentalismo que tiende a lo cursi y el didactismo que tiende a la tesis, avanza el «realismo pesimista, más satírico» que otra cosa, de Enrique Gaspar (1842-1902), quien escribe un teatro que denuncia sobre todo la hipocresía y la rutina enervante de una sociedad adocenada. El valor supremo es la honradez íntima, y esto supone un paso adelante al destacar claramente este principio por encima de otros habituales del siglo XIX hasta el momento. Gaspar expresa con

concisión y rotundidad su dramaturgia; para que un asunto sea digno de la escena, se exigen tres cualidades primordiales: verdad, moralidad y prosa (véase Poyán, 1957; Yxart, 1894-1896, I, págs. 146-154, 166-181). Gaspar resulta, hasta cierto punto por lo menos, un auténtico pionero, no sólo por atreverse a dejar radicalmente el verso, sino por intentar un teatro que ya de frente pretende hacer denuncia social; lo cual apunta de modo decidido al siglo xx, y destaca a su autor, por esto, como un precursor de Benavente. Gaspar se propone *fotografiar* la realidad de las costumbres de la sociedad que le rodea y trasladarla al teatro por medio del arte escénico. Sin embargo, no puede dejar de lado sus ansias reformistas, y así resulta que el suyo es todavía un teatro de tesis moralizante, dirigido a fustigar los vicios de la clase media, pero, según se ha dicho, no sólo los vicios, sino también su mentalidad y sus falsas estructuras (véase Alonso Cortés, 1957, pág. 321; Rubio Jiménez, 1988a, págs. 659 y ss.). Ya desde sus primeras obras se enfocan perspectivas sociales (*Las circunstancias*, 1867), si bien todavía sometidas a simbolismos externos, como por ejemplo, *La levita* (1868), que cubre avaricias y mezquindades; no obstante, se quiere también, y al mismo tiempo, precisar el análisis en los límites de la justicia, como en *Don Ramón, Señor Ramón* (1869), donde se critica el ansia excesiva de igualitarismo que pretende pasar por encima de las posiciones sociales propias, alcanzadas por la fortuna y la inteligencia. En 1874 apareció *El estómago*, comedia que intenta mantener la tesis de que en la vida el estómago decide, y que todas las acciones humanas, como las relaciones sociales, están supeditadas a él, y más tarde siguió *La lengua* (1882), donde se plantea la cuestión de la educación de la mujer (como ha estudiado Bieder, 1981).

Es de señalar que el problema social en Gaspar está todavía ligado del todo al problema familiar, pero hay que tener en cuenta que aun esto era para la época muy atrevido, aunque desde luego a nosotros, desde nuestra perspectiva de hoy, nos haga el efecto de que Gaspar se encuentra mucho más cerca del drama moralista de tesis, anterior a él, que del verdadero drama social posterior. La crítica y el público censuraron a Gaspar recargar en exceso las tintas y exagerrar su actitud pesimista. En definitiva, no tuvo fortuna, quizá porque quiso ir demasiado lejos y su teatro no logró llevarse consigo al público a la altura de su intención. Él decía que la moral no era de su incumbencia, pero que, en cambio, sí lo era la máxima comunicación y compenetración con su público, y de ahí lo rectilíneo de sus obras, desde el título a la estructura, prescindiendo muchas veces de detalles de ambientación, que reduce la obra a un esquematismo excesivo.

En los años siguientes se produce un compás de espera, durante el cual Gaspar escribe un teatro distinto (*Atila*, 1875; *Lola*, 1885), para luego, ya en los años noventa, tornar al ataque contra la mentalidad moral de una clase media ahora más amplia que la del período inmediatamente anterior de la alta comedia. Y de estos años son precisamente sus obras sin duda mejores: *Las personas decentes* (1890), *La huelga de hijos* (1893) y *La eterna cuestión* (1895). En la primera se critica la tendencia superficial e igualitaria de la sociedad contemporánea. Apparentemente todos son personas decentes, porque todos son finos y educados y van bien trajeados, pero ninguno logra serlo en profundidad, desde el interior de la conciencia. Su moral es superficial y egoísta, unos y otros forman un mundo en que nadie se fía de nadie y todos buscan su propia ventaja. En la segunda se

plantean problemas de educación y en concreto de educación femenina, presentando un tipo de mujer educada en Norteamérica, cuya formación intelectual le permite controlar y dirigir sus sentimientos. La tercera, en la misma línea de conexión de lo familiar y lo social, trata el tema del adulterio con gran perfección en los perfiles de los personajes, que constituyen un conjunto bien logrado. El desenlace lógico favorece a la generación joven y a su educación frente a los esquemas y prejuicios de los padres (Alonso Cortés, 1957, págs. 320-321; Ruiz Ramón, 1981, págs. 412-413; Yxart, 1894-1896, I, págs. 146 y ss.).

El teatro de Gaspar da prioridad al diálogo, que tiende a lo natural, sobre la acción que a veces se reduce en exceso. Trata de evitar o aminorar lo melodramático, lo efectista, lo sentimental, y como cualidad fundamental, la crítica, con Daniel Poyán al frente, reconoce su habilidad en el manejo del movimiento escénico. Gaspar, por principio, aspira a que en su teatro todo fuese medido y meditado, todo respondiese a un plan y a un método, sin fiar nada a improvisación alguna. Los tipos, que fuesen los más cotidianos para el espectador, aunque le produjesen menos admiración, y la acción con tendencia a la complejidad. Resulta así un Gaspar creador de un teatro interesante, adaptado a su época, pero al mismo tiempo creador también de una dramaturgia que va más allá de su mismo teatro, y que él expone en diferentes artículos y prólogos (Poyán, 1957, I, págs. 326-342; Rubio Jiménez, 1988a, pág. 659).

2.1.2. **José Echegaray y otros dramaturgos**

Por sus obras literarias, José Echegaray (1832-1916), que fue ingeniero, político y literato, recibió muchas y ditirámicas alabanzas, pero al mismo tiempo también duros reproches y agrios ataques. La crítica parece empezar ahora a digerir apenas la aparición de este caso, más o menos extraño. Hasta el presente, no hacía más que confirmar sus defectos y afirmar que era el máximo representante de la decadencia teatral de España en el final de siglo. La concesión del premio Nobel en 1904, a medias con Federico Mistral, resulta también extraña. No obstante, las críticas amargas contra Echegaray parecen tener hoy cada vez menos sentido, al tiempo que se hace más necesario un esfuerzo por comprenderlo como hombre y como dramaturgo. La verdad es que su teatro es posible entenderlo solamente como fruto lógico de la evolución del teatro a lo largo de todo el siglo. Por eso ahora, en los últimos años, comienza a desarrollarse un estudio más crítico y desapasionado de esta figura contradictoria, pero importante, ya que ocupa un puesto predominante en la escena española durante más de veinte años, con una repercusión más que considerable en Europa (Cabrales Arteaga, 1989; Esgueva, 1977; Fornieles Alcaraz, 1989; Gies, 1996; López García, 1988; Martín Fernández, 1981; Sánchez, 1975; Sobejano, 1978).

Echegaray era un carácter eminentemente pragmático y técnico, frío y hábil, oportunista y político, un «intelectual de la Restauración» (Fornieles Alcaraz, 1989). Su extravagancia está calculada por él mismo con gran sentido práctico para una sociedad olvidada de sí misma y de su ser, dirigida por una aristocracia caduca y una burguesía desnortada, que discutía sin parar en tertulias y conciliábulos (Ávila Arellano & Menéndez Onrubia, 1987, pág. 30; Gies, 1996, pág. 411).

Ni el Romanticismo efectista ni el Realismo didáctico habían logrado atinar con el verdadero cauce de la tradición, a pesar de que, el primero con su visión estética y nacional y el segundo con la suya ética y social, ofrecían mayor base para ello que la pragmática y exotista, antipatriótica y pseudosocial del llamado *Neorromanticismo*. De este modo, menospreciado el Costumbrismo, Echegaray no pudo ni atinar con la tradición, ni lograr la modernidad, ni dar salida siquiera a su propia ansia de originalidad individual. Cuando Echegaray comienza a escribir teatro, es un hombre maduro, catedrático y político conocido, que quiere desde las tablas exponer tesis rancias, debatir ideologías más o menos simples y defender códigos discutibles, mover, en fin, a un público, que en realidad está aburrido dentro del positivismo y la estabilidad política que se anuncia para el último cuarto de siglo y desea divertirse; Echegaray recuerda entonces y añora los romanticismos de su niñez, y actúa con lógica y sentido prácticos (Gies, 1996, págs. 415 y ss.). Evidentemente, Echegaray no fue lo que aparentaba ser, un innovador, y menos aún un renovador, pero, en cambio, sí fue un continuador, más o menos genial en apariencia, que supo sintetizar y recapitular las principales tendencias del teatro del siglo XIX, que vienen a confluir en él: gusto por lo melodramático, lo efectista, lo moralista, lo didáctico, la magia escénica, el pintoresquismo exótico, lo original, lo colosal, lo avanzado en conciencia y en técnica, etc., sin una particular consideración a lo histórico o a lo actual, a lo verdadero o a lo inverosímil. No obstante, la sensibilidad a la que hablaba Echegaray no era sólo española, sino de toda una época, la anterior a la cinematografía, época de apariencias, de «hacer buen efecto», o simplemente «efecto», bueno o malo, rosa o terrorífico, «horror melodramático en vez de trágica sublimidad» (Blanco García, 1891-1893, II, pág. 398), fatalismo a veces pueril y otras neurótico, época de espectros y espíritus, de muñecos grotescos y marionetas, de pasiones elementales y contrahechas, de cierto «mal gusto» e intencionado decadentismo, junto a la explotación de la paradoja y la fascinación del colosalismo y el «superhombre».

Es evidente que, a pesar de todo, otros espíritus finos pudieron haber hecho arte con los mismos elementos con los que Echegaray no hizo sino artificio, pero es evidente también que Echegaray no era un espíritu fino, sino eficaz. No todo en el teatro es arte, ni probablemente lo más decisivo, y de hecho Echegaray logró conectar con su público más que ningún otro de los dramaturgos españoles del siglo XIX, más que Zorrilla, Hartzenbusch, García Gutiérrez, Ayala o Tamayo, y esto aunque nos preguntemos «si su público se identificaba realmente con los valores de las piezas o tan sólo con su efectismo, con su teatralidad» (Rubio Jiménez, 1988a, pág. 678). La cuestión es saber dónde radica la convención a que sirven Echegaray y su público y cuáles son sus límites y su razón de existir y pervivir. Echegaray, en cambio, no logró conectar igualmente con la crítica, pero es que parte de la crítica seguía valorando según unos presupuestos cultos y unos prejuicios morales de los que Echegaray, en parte al menos, ya se había liberado. Hay modernidad en esta actitud de Echegaray, y algunos críticos e historiadores han sabido verlo así (el contraste de la actitud crítica que manifiestan Menéndez Pelayo y Clarín, como ha mostrado Cabrales Arteaga). La misma sensiblería final de siglo, que se identificaba con Campoamor y malentendía a Bécquer, la que malogró acaso un período simbolista para la literatura española, exaltaba a Echegaray en sus aspectos más rancios y olvidaba sus atisbos de modernidad. Se

dice que Echegaray debía su fama a la de los dos grandes actores Rafael Calvo (José Carlos de Torres) y Antonio Vico, que representaron sus obras con gran éxito en Madrid y por España entera. Manuel Cañete, famoso crítico contrario a Echegaray, contribuyó a crear esta insidia, pero ya Blanco García la rechazaba, señalando cuatro causas para el éxito de Echegaray: 1) el retraimiento de los dos o tres autores insignes que pudieran eclipsarle (Tamayo, Zorrilla...); 2) la escasa talla de los dramaturgos que le acompañaron; 3) las circunstancias de su presentación y éxitos; 4) las condiciones especiales de la novísima dramaturgia, que no es un mero calco del Realismo francés (Dumas, hijo), ni es Naturalismo (Zola), ni copia fría de la realidad concreta y rutinaria. En cuanto a fuentes, más que de Shakespeare o Calderón, Echegaray procede de Víctor Hugo: por «la misma irregular y monstruosa grandeza, el mismo aspecto de bosque enmarañado y primitivo, igual énfasis declamatorio, idénticos propósitos de redención moral y modo de realizarla» (Blanco García, 1899-1912, II, págs. 406 y ss.).

Las obras de Echegaray ocupan el último cuarto de siglo, desde 1874 con *El libro talonario* hasta entrado el siglo XX con obras como *A fuerza de arrastrarse* (1905). Cuando publicó la primera, Echegaray era ministro de Hacienda, por lo cual la presentó con el pseudónimo de Jorge Hayaseca. Es una especie de comedia de salón con ribetes dramáticos y escrita en verso. Del mismo año, 1874, *La esposa del vengador* hizo pensar al superficial público madrileño que se hallaba ante un cambio revolucionario del teatro español, e incluso la crítica calificaba de «interés inusitado» el provocado por «esta suma de incidentes violentos... que ponían en tensión continua la atención y los nervios del espectador, el tremebundo desenlace..., el desarrollo de esta acción en versos, ya que no buenos, arrebatados» (Alonso Cortés, 1957, pág. 308; Gies, 1996, pág. 423).

Cuando Echegaray se centra en el drama histórico, le da un sesgo melodramático. En vez de *Neorromanticismo*, esto viene a ser un pseudorromanticismo, por lo que el conflicto interno entre amor y destino, propio del drama romántico, se ve sustituido aquí por la peripecia y la aventura más bien novelesca, de modo que al acontecimiento se le da más importancia que al carácter del personaje, donde se ve la mano del político dramaturgo, que trata de «fascinar», de fanatizar, de aturdir quizá a su público con la magnitud y complejidad de los hechos para «apoderarse de su voluntad» (Alonso Cortés, 1957, pág. 309). Así ocurre, por ejemplo, con *En el puño de la espada* (1875), donde el juego laberíntico y de acertijo predomina sobre la estructura dramática más honda.

La intención «fascinante» de Echegaray se advierte ya en los mismos títulos, que por sí solos arrebatában a los aficionados a su teatro. Así, *O locura o santidad* (1877), donde en prosa traza su autor un drama de acción contemporánea, que ofrece gran contraste con sus melodramas históricos. Aquí, Echegaray incorpora a su teatro la tendencia del drama moralizador del realismo, con su típico conflicto entre interés material y deber moral. Echegaray lo desorbita hasta la locura, verdadera obsesión, se ha dicho, de su teatro. El progresista es tenido por loco y tratado como tal, por atenerse al cumplimiento estricto de su deber y aceptar el inmenso sacrificio que le impone. Con este drama comienzan los mejores de su autor; sin embargo, hay en él algo tan estridente que más que admiración y adhesión interior, produce pasmo y sensación de irrealidad (Valbuena Prat, 1956). *El gran Galeoto* (1881) es quizá la mejor obra de Echegaray, o por lo

menos la más difundida y representada en el extranjero. El nombre de Galeoto, paje que fue intermediario entre Lanzarote del Lago y la bella Ginebra, citado por Dante en la *Divina comedia*, lo aplica Echegaray a la sociedad, «que por malicia o por necesidad, siembra la duda y el mal con sus murmuraciones y calumnias» (Alonso Cortés, 1957, pág. 310). Escrita en verso, calificado de malo, une a la búsqueda de lo efectista, una estructura teatral sólida, para resolverse en un alegato directo contra la sociedad.

Más tarde, Echegaray renueva su teatro, añadiendo más reflexión y más peso a sus dramas de los años noventa, planteándose la situación del teatro del momento en *Un crítico incipiente* (1891) (Rubio Jiménez, 1988a, págs. 679-680). Con la lectura de Ibsen, adquiere fuerza y consistencia y recoge ciertos toques temáticos del Naturalismo, como, por ejemplo, el de la herencia que trata en *El hijo de Don Juan* (1892). Echegaray presenta a don Juan en edad proveya y con achaques, restos de su vida anterior, y seculariza su castigo, ya no en su condenación *post mortem*, sino en su propia descendencia, en su hijo enfermizo y herido en su misma capacidad de amar. El tema de don Juan alcanza aquí más hondura y verdad que en la burlona sátira moralizante de López de Ayala, pero al final no deja de perderse por su excesiva servidumbre efectista (Rubio Jiménez, 1982a, págs. 54-55).

Mariana (1892), pieza pensada para ser protagonizada por la actriz María Guerrero (para las relaciones de la actriz y el escritor, véase Ávila Arellano & Menéndez Onrubia, 1987), trata el tema del honor al modo individualista y fatal del Romanticismo. Mariana pasa por vicisitudes tremendas y contrarias, jugando a apasionarse por el amor, hasta sacrificarlo por el honor y hasta llegar a pedir la muerte a su marido. Esta obra tuvo más éxito que otras de Echegaray, y concretamente más que la anterior. De ella se alaba la arquitectura, el diálogo, la ambientación y el carácter del personaje central, llegando la crítica del momento a considerarla «capital en la historia de nuestro teatro». Otro personaje femenino, escrito también para la actriz María Guerrero, es Matilde de *Mancha que limpia* (1895), carácter bien definido y fuerte, nada vulgar, cuyo sentido del amor y del honor la lleva al crimen en la persona de la que es su rival, a la que mata en escena.

Entre los títulos últimos y más alucinantes de Echegaray está *El loco Dios* (1900). Aquí el tema de la locura aparece más matizado y tratado con más profundidad, pues el que parece loco, por afirmar que es Dios, acaba demostrando que efectivamente lo está, al quemar toda la casa. Sin perder grandeza, este drama resulta más estridente todavía y más efectista que otros del «ingeniero del teatro». Echegaray, más que como gigante, aparece, según se ha dicho, como gigantón de feria, que ansía inmortalidad en medio de una visión del cosmos como un cementerio de fuerzas muertas. Es toda una visión de decadencia cuasi apocalíptica y teatral de la cultura moderna. Este *Ocaso de los dioses* es la lección que tanto Wagner como Echegaray mejor asimilaron del Romanticismo. Nuestro siglo xx es ya demasiado consciente de las catástrofes continuas, sufridas y provocadas por tanto «superhombre» falso, por tanta falsa grandeza.

Echegaray no tuvo propiamente discípulos; la llamada *escuela* de Echegaray se trata más bien de algunos imitadores más o menos parciales, pero no epígonos, ya que mantuvieron siempre su carácter propio y personal, y a veces incluso

divergente el de unos frente al de otros. Los dos principales representantes de lo que se suele llamar *escuela de Echegaray* son Leopoldo Cano y Eugenio Sellés (Blanco García, 1899-1912, II, págs. 431-434).

Leopoldo Cano (1844-1934) imita ya a Echegaray en su primer drama, *Los laureles de un poeta* (1878), aunque su obra más famosa es *La pasionaria* (1883), que presenta un carácter quijotesco en el protagonista, y resulta utópica quizá y excesiva, aunque a fin de cuentas atractiva. Tuvo gran éxito en su época. Petra, seducida por Justo, que la deshonra y abandona con su hija, acaba apuñalándolo. En sí es un melodrama que divide el mundo en buenos y malos, generosos y egoístas, sinceros e hipócritas. Los primeros sufren dificultades, atropellos e injusticias, pero acaban triunfando siempre sobre los segundos. Otros títulos estrenados por Cano son *La opinión pública* (1878) y *La mariposa* (1887), que se acerca al tema social, y *Gloria* (1888), mezcla de simbolismo y sátira pesimista; *Velay* (1895) y *La Maya* (1901), de ambiente rural castellano. Por último, *Mater dolorosa* (1904), en la que se ataca por igual el culto al dinero y al vicio y al esteticismo en el arte, como dos polos de una sociedad superficial e hipócrita, viene a resumir las características del teatro de Cano, que son: ironía, sátira, intención epigramática, verso fácil y fresco, idealismo sentimental, pesimismo de fondo, arbitrariedad en la trama y subordinación previa al desenlace para poder así demostrar mejor las tesis preconcebidas (Alonso Cortés, 1957, págs. 314-315; Martín Fernández, 1981; Rubio Jiménez, 1988a, págs. 682-683).

Eugenio Sellés (1844-1926), por su parte, comienza, como tantos otros, con dramas históricos, *La torre de Talavera* (1877) y *Maldades que son justicias* (1878). No obstante, lo que define a Sellés es su afán didáctico, que enlaza con el moralismo de la época realista, pero que avanza más hacia lo pseudofilosófico e incluso doctrinario, con un lenguaje sentencioso y conciso. Su obra más famosa es *El nudo gordiano* (1878), en verso, que trata de «justificar la muerte violenta de una mujer adúltera por el esposo ofendido». Esta moral pesimista, que supone una mayor rigidez, acartonamiento y retórica que la de la «alta comedia», tiene su arranque en un naturalismo más asimilado que trata de reproducir aspectos desagradables de la existencia humana, forzándolos, rechazando toda solución razonable, para ceñirse a la exigencia de sangre, lo que es, sin duda, un resabio fanático, primitivo y rudo, impropio de una sociedad civilizada y cristiana. Esta obra dio lugar a una viva polémica en que participaron críticos y comediógrafos que acusan y declaran la necesidad de la renovación del teatro. Para algunos de ellos, desde *El nudo gordiano*, pasando por *En el cielo o en el suelo* (1889) y *Las esculturas de carne* (1883), hasta *Las vengadoras* (1884) y *La vida pública* (1885), va el camino de un «gusto extraviado», pues el espectador fin de siglo no está dispuesto a ver reflejados en el teatro de un modo tan descansado, los mismos vicios sociales que no deja, por otra parte, de reconocer. Y así, por más que en Sellés ya no se da el intento de transformación fantasmagórica de Echegaray, sino la reproducción «realística», «fotográfica», que supone el fracaso a priori de todo vuelo ético o estético, sus dramas no llegan a poder hablar de modo eficaz al espectador del final de siglo, sino sólo a su opinión y a sus prejuicios. Las últimas obras de Sellés son *La mujer de Loth* (1896), *Los domadores* (1896) y un arreglo de *Cleopatra* de Shakespeare. Lo salvable de Sellés es su equilibrio y su capacidad de reflexión, su sentir relativamente hondo y su dominio de la versifi-

cación. Pero le sobra, para poder lograr un teatro moderno, el moralismo y las tesis bastante abstractas de sus temas y, en cuanto al lenguaje, el abuso de los latiguillos para obtener aplausos (Alonso Cortés, 1957, págs. 312-314; Gies, 1996, págs. 450-453; Martín Fernández, 1981; Rubio Jiménez, 1982a, págs. 24-40).

Pasada la alta comedia y su influjo posterior, después del realismo crítico de Enrique Gaspar y el realismo trascendental de Benito Pérez Galdós, y después también de las obras pseudorrománticas y emocionales de Echegaray y los moralismos satíricos de Cano, Sellés y otros, la escena sigue caminos diversos, aunque más o menos emparentados, hacia el drama rural y regional de José Feliú y el drama ético-social de Joaquín Dicenta.

José Feliú y Codina (1847-1897) escribía en los periódicos, y para el teatro compuso diversas obras. Dejando a un lado las primeras que pertenecen a los años setenta y ochenta, recordamos las más señaladas, que pertenecen ya a los noventa. Estas son *Un libro viejo* (1891), *El buen callar* (1892), *La Dolores* (1892), *Miel de la Alcarria* (1895) y *María del Carmen* (1896). *La Dolores* se basa en una historia que parte de la glosa de una copla archiconocida (Sánchez Portero, 1987), lo que viene a resultar un cuadro popular, que enlaza con el Costumbrismo y su moral sentimental, con el drama histórico y sus honores y venganzas, y que apunta a la tragedia rural y al drama social, quedándose en el melodrama, como ley general del teatro decimonónico: *La Dolores* se convirtió en ópera para la que compuso excelente música Tomás Bretón. En torno a Dolores, la protagonista, se presentan, entre otros que la cortejan, dos personajes clave: el seductor y malvado Melchor, que la deshonra, y el tímido y generoso seminarista Lázaro, que la venga, cuando llega a enfrentarse a Melchor y a darle muerte. Los aciertos de Feliú en esta obra son varios: la elección de la copla básica y el ambiente popular, la maestría en el desarrollo de la acción, lógica, ordenada e interesante, el lenguaje llano, abundante y castizo, los versos sueltos y fáciles, y el diálogo natural y fluido. La obra es un claro antecedente de las tragedias rurales de Guimerá, Benavente, Arniches, o García Lorca y otros, y no deja de ser curioso y significativo que la tragedia, tan ansiada a lo largo de todo el siglo, venga a lograrse precisamente en lo popular contemporáneo, mejor que en lo antiguo clásico, o en lo bíblico, o en lo histórico medieval. En cuanto a otra obra, *María del Carmen*, tiene también protagonista femenina, dechado de virtud y abnegación, que sufre y lucha por su amor en medio del ambiente de la huerta murciana, que se refleja vivamente tanto en el lenguaje popular como en los tipos y los trajes (De Paco, 1971-1972, 1974).

2.1.3. La aproximación a lo social

Empeñado también en la construcción de un nuevo teatro serio, en cuanto a las ideas, y comprometido en la reforma social, aparece Joaquín Dicenta (1862-1917), al que generalmente se le considera como iniciador de una aproximación clara y directa al drama social, y, lo que es más importante, a la liberación del teatro como tribuna política e ideológica. Sin embargo, queda aún bastante trecho para llegar a dramas verdaderamente sociales, en el sentido moderno del término. Desde el estrecho moralismo de las etapas anteriores, no podía darse el

salto sin más a los temas específicamente sociales. Por esto, los del teatro de esta época son asuntos directamente morales, indirectamente sociales, pues lo que priva todavía en ellos es la conciencia individual, y no la de clase (Ruiz Ramón, 1981, págs. 427 y ss.; Torrente Ballester, 1968, págs. 95-98).

En un principio Joaquín Dicenta compuso obras como *El suicidio de Werther* (1888), con sus truculencias, y *La mejor ley* (1889), *Los irresponsables* (1890) y *Luciano* (1894). «Contienen estas tres obras algunas novedades temáticas no existentes en los autores antes citados, en especial la introducción como protagonistas de personajes artistas, que encuentran manifiesta dificultad para hallar su sitio en una sociedad llena de convencionalismos que rechazan y critican» (Rubio Jiménez, 1988a, pág. 685). Sólo en 1895, escribe *Juan José*, su drama más famoso, que es una mezcla de drama pasional con resabios de tragedia rural, causada en realidad más por el carácter de Juan José, un joven obrero, que por ninguna fuerza social. No se trata del proletario con voluntad política, no hay protesta ni denuncia social. Lo social es sólo ambiente y ocasión para la acción: paro, hambre, diferencias de nivel de vida entre las clases, robo, cárcel. Se ha dicho que en este caso lo social sirve al drama pero no al revés. Desde el punto de vista artístico, esto podría ser buena señal, y de hecho en la inmadurez social de *Juan José* se ha visto su mayor encanto, pero desde el punto de vista de la nueva convención, que se irá imponiendo poco a poco, el arte habrá de estar subordinado a la política y lo dramático al nuevo didactismo sociopolítico. En esta obra, ya se ha hecho notar, el proletario adquiere, acaso por primera vez, una nueva dignidad dramática, como tal personaje individual, aunque no todavía como representante de un estamento de la sociedad. Aplicando el honor y cierto aristocratismo al «hombre de blusa y alpargatas», Dicenta logra salvarlo para el drama social posterior, pues si tanto su dignidad como sus sentimientos son o pueden ser tan nobles como los de un caballero, la injusticia social y la diferencia de clases resultan mucho más injustificadas e inexplicables todavía. Dicenta anota en sus acotaciones para los actores: «Los personajes son obreros, pero no chulos». La fuerza de *Juan José* reside en el hecho de que el hasta ahora albañil de sainete sea el que alza el grito. El avance desde Julián, el tipógrafo de *La Verbena de la Paloma* (1894), es evidente (Gies, 1996, págs. 456-461).

En cuanto a socialización dramática, la crítica reconoce que *El señor feudal* (1897), también de Dicenta, es superior a *Juan José*. Sin embargo, el tema de *El señor feudal* sigue siendo un problema de honra que podría suscribir cualquier autor clásico, pues también ellos planteaban problemas sociales. Resulta nuevo, sin embargo, el protagonista, Jaime, que es un campesino que se ha convertido en maquinista y sueña con la redención por el trabajo. Pero la acción no dimana de esta mentalidad, sino de las palabras. La que actúa es todavía una conciencia moral individual, no una conciencia de clase. Queda mucho Romanticismo en el interior de la psicología de los personajes, aunque *El señor feudal* presenta ya los típicos del drama social.

En definitiva, podemos resumir que *Juan José* fue «un hallazgo»: sin ser un drama social, «resultó el más bello drama social de nuestra historia literaria». *El señor feudal* es «una fórmula», «un drama social a secas». Por último, *Daniel* (1907), de ambiente minero, será ya un drama social «a la europea», típico y tónico, «con directrices revolucionarias», aunque por supuesto muestra también el

talento dramático de Joaquín Dicenta (García Pavón, 1962; Hall, 1952; Mas Ferrer, 1978, 1982; Rubio Jiménez, 1982a, págs. 161-173; 1988a, págs. 685-687). Una dimensión social evidente tiene también el drama de Ángel Guimerá *Terra baixa*, que se estrenó en Madrid en 1896, traducido por José Echegaray, así como el ensayo dramático que Clarín tituló *Teresa* (Gies, 1996, págs. 461-463; Romero Tobar, 1976b). La tendencia se intensifica, al doblar el siglo, con obras como *El Cristo moderno* (1904) de Fola Iguibide y otras posteriores de Federico Oliver, Marcelino Domingo o José López Pinillos (García Pavón, 1962; Rubio Jiménez, 1982a, págs. 109-131).

2.2

Los novelistas en el teatro

Durante todo el siglo XIX se produjo continuamente la adaptación de novelas al teatro —en menor medida la reescritura de obras teatrales como relatos—, acompañada de reflexiones sobre las relaciones de ambos géneros. Estas fluidas relaciones entre novela y teatro pueden explicarse en parte sociológicamente y en términos de mercado cultural: los editores y los empresarios aprovechaban el éxito de obras concretas —fuesen dramas o novelas— y las explotaban diversificando su presentación en el mercado. Los importantes cambios tecnológicos en la industria editorial —(véase Fontanella, 1982, o Vélez, 1989— y la multiplicación de las salas de espectáculos con la consiguiente diversificación de sus repertorios fueron decisivos (Calderone, 1988; Rubio Jiménez, 1988a).

Pero existen, además, otras causas más profundas de índole artística que explican estos cambios; en particular, la ruptura de los géneros literarios propiciada por el Romanticismo, desarrollando propuestas estéticas dieciochescas. Russell P. Sebold (1983), al explicar la génesis del término *romántico*, ha recalcado la importancia que tuvieron desde el siglo XVIII en la formación de las técnicas románicas «las repetidas incursiones de lo novelístico en otros géneros literarios, señaladamente el teatro» (pág. 138). Los críticos de la época romántica —Lista, Borao y otros— se percataron ya en su día en sus reflexiones sobre el término *romántico* de su conexión con *romancesco*, sinónimo de *novelesco* y sus múltiples implicaciones. Se produjo un intercambio de temas, una influencia en la libertad compositiva por analogía con la novela y abundantes adaptaciones de obras concretas.

Estas páginas, con todo, no se dirigen al estudio del período romántico, a lo *romancesco* —que derivado de *romance* significaba *novelesco*, pero asociado con fantástico en general que nutre la estética romántica—, sino a lo *novelesco* derivado de *novela* y que apunta a la novela moderna realista. Permanece en ella la libertad compositiva que afectará a su manera a la estructuración del drama burgués, pero desaparece lo romancesco fantástico, sustituido por la observación de lo inmediato y el análisis de las costumbres contemporáneas, cuya réplica inten-

taban los novelistas en sus ficciones. Era inevitable el encuentro de los dos géneros al producirse un afinamiento cada vez mayor de las técnicas con que se pretendía conseguir una representación mimética de lo real y trasladar a la ficción los problemas del hombre contemporáneo.

Lo novelesco romántico se situaba más en la intriga que en los personajes, era más *teatral* que *dramático* en tanto en cuanto implica el término teatral en la representación un efecto artificial y afectado, mientras lo dramático supone una confrontación de personajes complejos que mediante el diálogo buscan posibles puntos de entendimiento y convergencia. La potenciación del personaje y del diálogo novelesco conducían al dramatismo, ocultándose cada vez más el narrador para dejar hablar directamente a sus personajes y llegando a adoptar la novela una disposición textual similar a la de la presentación más convencional de los diálogos dramáticos. El drama, por su lado, encontró una forma de romper el corsé de la *pièce bien faite* —su equivalente en España recibió el nombre de *alta comedia* (véase Rubio Jiménez, 1983; vol. 8, pág. 399)—, acentuando también la complejidad de los personajes y adoptando las fórmulas analíticas de la novela burguesa.

La regeneración del drama por la novela fue un movimiento general en Europa cuando se comprendió que la novela era un género más conforme al estado y a los problemas de la sociedad burguesa: Balzac, Flaubert, los Goncourt o Zola en Francia; Hauptmann en Alemania o el teatro de los dramaturgos nórdicos testimonian con claridad la nueva situación, intensificándose el acercamiento del teatro a la novela en los últimos decenios del siglo.

En España tuvo singular relevancia en este sentido la contribución tanto teórica como en la práctica de algunos de los novelistas que comenzaron a darse a conocer en los años siguientes a la Revolución de 1868 y que alcanzará su mayor proyección con Clarín en el terreno crítico y con Galdós con sus creaciones dramáticas. Pero fue durante los años de la polémica naturalista cuando se planteó con mayor énfasis la cuestión de la relación entre novela y teatro. En plena polémica, José María Matheu, en la *Revista Ibérica* —(*La crítica y el teatro*, 1884)—, recomendaba ya que se llevasen a la escena personajes similares a los de las novelas contemporáneas de Galdós, y otro tanto hará Clarín en *El teatro y la novela* (*La Ilustración Ibérica*, págs. 68-69, 19 y 26 de abril de 1884): «Yo sé, y lo saben muchos, que Galdós vería con gran placer sus creaciones dramáticas y cómicas expresadas en forma representable».

Diversos escritores se refirieron en los años siguientes al tema (véase Rubio Jiménez, 1982a; o libros de entonces como los de Morote, 1908; Ruiz Contreras, 1891; Val, 1906), pero es, sobre todo, a través de la obra galdosiana como más y mejor pueden calibrarse las posibilidades y limitaciones de esta modalidad teatral. Aficionado a la escritura dramática desde muy joven, Galdós la abandonó para dedicarse de lleno a la creación novelesca y es en la creciente complejidad técnica y temática de sus novelas donde se ofrece un acercamiento a lo dramático al aumentar lo dialogal con la consiguiente ocultación del narrador. Roberto Sánchez (1974) reconstruyó las líneas fundamentales de este proceso, destacando la concepción dramática de *Doña Perfecta* (1876), que sería llevada a la escena sin necesidad de una reescritura minuciosa en 1896, como ha estudiado, además de Sánchez (1974, págs. 59-76), Luciano García Lorenzo (1970-1971b).

En otras novelas de la primera época se descubre este enfoque dramático: *Gloria* (1887), que se inicia con un capítulo titulado «Arriba el telón»; *La familia de León Roch* (1878) tiene una división tripartita similar a los tres actos de un drama; Galdós fue mucho más lejos en *La desheredada* incluyendo capítulos completos dialogados —(24 y 30 de la segunda parte)—, y acudiendo a un tipo de descripción narrativa similar a la acotación escénica (véase Campos, 1974; Gullón, 1973). *El doctor Centeno*, *Tormento*, *La de Bringas* o *Miau* ofrecen ejemplos de la reiteración de esta técnica, llegando a la *novela dialogada* completa en *Realidad* (1889), a la que seguirán *La loca de la casa* (1893), *El abuelo* (1897) o *Casandra* (1905), que sirvieron como base de algunos de sus dramas estrenados, tal como se explica en el capítulo dedicado al teatro galdosiano (ver págs. 124 y ss.).

El mismo Galdós expuso el porqué de estas obras en los prólogos con que editó *El abuelo* y *Casandra*. En el primero escribe:

El sistema dialogal, adoptado ya en *Realidad*, nos da la forja expedita y concreta de los caracteres. Éstos se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra y con ella, como en la vida, nos dan relieve más o menos hondo y firme de sus acciones (Pérez Galdós, 1968, pág. 11).

Galdós sostenía la necesidad de huir de los encasillados y de las clasificaciones catalogales de géneros y formas y justificaba sus experiencias apoyándose en la tradición que en este sentido representan obras como *La Celestina*, o *Ricardo III* de Shakespeare, que calificaba como «novelas habladas» y «dramas de lectura». Al prologar *Casandra* (1905) sostendría que nacía ésta al cuidado de sus «hermanas mayores» *Realidad* y *El abuelo*, como aquéllos «novela intensa» o «drama extenso», para confesar a continuación que había tomado cariño al nuevo género y que

los tiempos piden que el teatro no abomine absolutamente del procedimiento analítico, y a la novela, que sea menos perezosa en sus desarrollos y se deje llevar a la concisión activa con que presenta los hechos humanos el arte escénico (Pérez Galdós, 1968, pág. 116).

Y aprovechó la ocasión para hacer un llamamiento a los jóvenes escritores animándoles a escribir esta literatura genéricamente híbrida, que tuvo efectivamente continuidad en obras como *La casa de Aizgorri* de Pío Baroja, en las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán, o en las novelas unamunianas donde éste restringe lo descriptivo y tiende por contra decididamente al diálogo dramático mediante el que sus personajes expresan su dramática concepción de la existencia.

Ningún otro escritor español de la generación galdosiana cultivó con tanta fe y constancia la novela dialogada. Clarín fue quien más matices introdujo en el análisis de los posibles procedimientos, pero también en sus riesgos, que expuso comentando distintas obras, entre ellas las de Galdós. Así, comentando *Realidad*, se refería a las contradicciones que supone desde el punto de vista de un

realismo mimético hacer hablar en voz alta a los personajes en sus soliloquios y lo que consideraba mucho más censurable:

A veces el autor llega a poner en boca de sus personajes la expresión literaria, clara, perfectamente lógica y ordenada de sus nociones, juicios y raciocinios, de lo que, en rigor, en su inteligencia aparece oscuro, confuso, vago, hasta en los límites de lo inconsciente; de otro modo, el novelista hace hablar a sus criaturas de lo que ellas mismas no observan en sí, a lo menos distintamente, de lo que conserva el escritor que es en la novela, como reflejo completo de la realidad ideada (*La España Moderna*, XVI, 1890, pág. 215).

O al comentar *La loca de la casa* censuraba su empeño en sobornar el tiempo y cómo «el tiempo se burla de Galdós y se le convierte en hielo. (...) La obra muerta ahoga muchas veces la acción» (Clarín, 1912, pág. 237).

Otros escritores se mostraron más reticentes al juzgar las relaciones entre novela y teatro. Pardo Bazán argumentaba al modo tradicional, es decir, identificando novela con análisis y drama con síntesis, pasando después a aconsejar a los escritores que debían huir de la tentación de escribir para el teatro que no tenía —según ella— más ventaja que popularizar el nombre del autor y ser una fuente de ingresos alternativa (*Revista de España*, CXVII, 1887, *Literatura y otras hierbas*). Pero a la larga, ni ella misma se sustrajo a la tentación de escribir para el teatro, dando a la escena *El vestido de boda* (1898), *La suerte* (1904), *Verdad y Cuesta abajo* (1906), tentativas que valoró positivamente entonces Val (1906).

Caso bien distinto es el de Juan Valera, que publicó unas tempranas *Tentativas dramáticas* (1879), para después abandonar la escritura dramática, aunque Clarín le animó a continuar, distinguiendo entre teatro representable y otro no fácilmente representable, pero dramático y en el que veía el auténtico teatro del porvenir (Clarín, 1971, págs. 301-306). M.^a Clementa Millán (1990) ha evaluado con justeza el alcance de estas tentativas. En el prólogo de *Tentativas dramáticas*, escrito con aire burlón e irónico, manifiesta su deseo de que diviertan a quien las lea, ya que para teatro no sirven, pues lo que se lleva son comedias con moraleja y a él esto no le interesa. Sus propuestas tienen un carácter idealista que casa mal con el prosaísmo del día, bordean el diálogo platónico y son, en todo caso, unas llamativas —por tempranas— propuestas de *teatro fantástico* en España. A las piezas recogidas en este volumen —*La venganza de Atahualpa*, *Asclepigenia* y *Lo mejor del teatro*— siguió el «diálogo filosófico» *Gopa* (1880) y años más tarde *Los telefonemas de doña Manolita* (1896), *Estragos de amor y celos* (1898) y *Amor puesto a prueba* (1903) sin que su idealismo fantástico desaparezca, acentuando a la vez su carácter irónico (véase también García Lorenzo, 1987).

Así pues, los novelistas más prestigiados del último tercio del siglo —Galdós, Pardo Bazán, Valera, Clarín con *Teresa* (Romero Tobar, 1976b), Pereda con *Ensayos dramáticos* (1869), Ortega y Munilla— testimonian un interés por el teatro que corresponde a la atracción ejercida por un género literario dominante en la actividad cultural de las ciudades españolas. Pero, más allá de este dato sobre la tensión de fuerzas y prestigios de la vida literaria, el teatro abría a la narrativa —y viceversa— formas y técnicas que ampliarían de modo radical los márgenes de la escritura literaria que había de venir posteriormente.

2.3

El teatro de Pérez Galdós: tradición y nuevos caminos

El creciente interés que la personalidad y la obra literaria de Benito Pérez Galdós (1843-1920) vienen suscitando ha hecho que su teatro sea objeto en los últimos años de una revisión que está demostrando que también en este campo su contribución fue decisiva para la superación de las fórmulas teatrales decimonónicas. Del estado en que se encuentran estos estudios dan cuenta las bibliografías galdosianas generales de Sackett (1968) o Woodbridge (1970, 1975) o las dedicadas a su teatro por García Lorenzo (1970-1971a, 1974a) y Sackett (1982), que pueden actualizarse con las publicadas periódicamente por *Anales Galdosianos*.

De la ya nutrida bibliografía sobre el teatro de Pérez Galdós los hitos más notables son los estudios de Sobejano (1967a, 1970, 1974, 1978), Alvar (1970), Sánchez (1974), Mainer (1974), Finkenthal (1980), Rubio Jiménez (1982a), Berenguer (1988) y Menéndez Onrubia (1983, 1984). El interés de la crítica académica no ha ido, sin embargo, acompañado de reediciones de los textos —que seguimos leyendo en ediciones de época (Hernández Suárez, 1972) o en sus *Obras completas* (Pérez Galdós, 1968)—, ni de *puestas en escena* que permitan calibrar la virtual vigencia de este teatro que en su día fue un importante revulsivo estético y socialmente.

Para cuando Galdós estrenó *Realidad* (1892) contaba ya con una dilatada trayectoria de dedicación al teatro, y este drama, aunque señala el inicio del contacto del escritor con el público y hasta cierto punto puede considerarse el comienzo del teatro español contemporáneo, se halla precedido de un largo proceso de maduración de sus ideas teatrales, de tanteos en la escritura de dramas que se remontan a sus años de aprendizaje como escritor y que él mismo silenció o destruyó: *Quien mal hace, bien no espere* (Doménech, 1974); *La expulsión de los ntoriscos*, *Un joven de provecho* (Berkowitz, 1935). Y precedido, sobre todo, de lo que resultó más decisivo: su dilatada carrera en la escritura novelesca que lo condujo a las puertas mismas del teatro al aumentar progresivamente *lo dialogal* como consecuencia de su intento de hacer cada vez más tácita la presencia del narrador y potenciando, por contra, la presentación directa de los personajes, que se van haciendo ante el lector, que accede a ellos a través de su propia voz enfrentada a la de los otros personajes. Personajes y diálogo serán los elementos fundamentales del teatro galdosiano. Sus dramas muestran mejor que los de ninguno de sus contemporáneos las posibilidades y limitaciones que ofrecía el acercamiento del teatro hacia la novela en aquellos años.

La concepción que Galdós tenía del teatro no difiere de la de la novela ni técnica ni ideológicamente. En sus novelas de costumbres contemporáneas españolas fue aumentando la abundancia de lo dialogal hasta llegar a incluir capítulos completos dispuestos según las convenciones que rigen la presentación de los textos dramáticos y llegando después a la *novela hablada* y de ésta al drama.

Buen número de críticos han considerado una carencia del teatro galdosiano esta proximidad a la novela, achacándole que no supo desembarazarse de sus hábitos de novelista, por lo que sus dramas prestan demasiada atención a detalles secundarios, congelando la acción y prescindiendo de un carácter sintético e intenso que se considera componente constitutivo esencial en el género dramático.

A nuestro entender, sin embargo, es ésta, por contra, una de sus mayores virtudes y en estas supuestas carencias reside parte del valor revulsivo que en su día tuvo la producción teatral galdosiana. Tal era el estado de agotamiento a que habían llegado las fórmulas de la *pièce bien faite*, que se imponía su ruptura como una posible salida. Acaso sea Sobejano (1970) quien mejor ha planteado la razón de la dramática galdosiana al resaltar que «busca Galdós la regeneración del drama por la novela, género más conforme al estado y a la problemática de la sociedad burguesa» (pág. 39). Y añade:

Galdós llega al drama movido por una necesidad *personal* de inmediatez expresiva; orienta su labor como una misión *social* de adoctrinamiento en la verdad, la libertad, la voluntad y la caridad; y configura sus obras —consciente de la situación *histórica* del teatro español en tales fechas y de la urgencia de su renovación *artística*— como obras en las cuales lo esencial del drama (el suceder de un conflicto entre hombres delante del espectador) se establece desde una actitud prospectiva, sobre una temática de trascendencia actual, a través de unos personajes expresamente signados por su historia y su ambiente y dotados de relevante potencia simbólica, en unas estructuras análogas al común proceder de la vida y mediante un lenguaje de variados registros, práctico, funcional, anticonvencional (pág. 40).

Desde sus escritos juveniles se advierte en Galdós una insatisfacción por la situación de decadencia en que se encontraba el teatro en España. Los escenarios madrileños se hallaban invadidos por malas traducciones y adaptaciones de dramas franceses, los bufos arrastraban al público y las piezas que trataban las costumbres contemporáneas españolas lo hacían utilizando las ya muy desgastadas fórmulas de la alta comedia o de la comedia bretoniana. En su opinión se había perdido el espíritu analítico que anima la comedia moratiniana y aun el teatro de Ramón de la Cruz, a quienes dedicó sendos ensayos en los que resalta como valores decisivos de su teatro su capacidad de observación de las costumbres de su tiempo: *Don Ramón de la Cruz y su época* (*Revista de España*, 1870-1871); *Moratin y su época* (*La Prensa*, Buenos Aires, 10 de diciembre de 1886). Sus planteamientos no difieren en lo sustancial de lo expuesto por entonces en su conocido ensayo «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» (*Revista de España*, 1870).

Galdós advertía disonancias entre la sociedad de su tiempo y la literatura que se hacía, e insistirá por ello en la necesidad de acompañarlas, otorgando a ésta la misión de analizar las costumbres, para contribuir a mejorarlas. Dirá que en España «el arte y la sociedad no van muy bien emparejados todavía. Ésta es como es, y aquél como debiera ser ésta. La alegoría del espejo es una gran mentira, y el arte, con sus alardes de honradez de catecismo, se engaña a sí mismo y nos engaña a todos» (*La Prensa*, 25 de abril de 1884).

Incluso cuando se refiere al drama histórico, aboga por la *observación* profunda de la época y sus costumbres como requisitos imprescindibles:

Para la concepción acertada del drama histórico debe ir unido al genio y a la inventiva el juicioso examen y la observación profunda de épocas y costumbres. Calderón y el padre del arte dramático Shakespeare, desconocían casi por completo este elemento de poesía. Schiller debe a él la mitad de su mérito (*La Nación*, 25 de marzo de 1866).

En sus valoraciones nunca prescindirá de esta perspectiva histórica que le permite apreciar lo que de vigente contenían las propuestas moratinianas, pero al mismo tiempo las insuficiencias de la tradición áurea española o de las fórmulas neorrománticas de Echegaray. Tan censurable encuentra por ello el mantenimiento del código calderoniano —véase Correa (1970-1971)— como el exceso melodramático de Echegaray (Sobejano, 1978). Insistirá, en definitiva, en romper viejas formas, proponiendo como alternativa que se debía «atender más a la verdadera expresión de los sentimientos humanos que a los efectos obtenidos por conflictos excepcionales y por combinaciones de parentescos y lugares» (*Viejos y nuevos moldes*, *La Prensa*, 28 de agosto de 1893).

Había que favorecer un teatro que debía «presentar los elementos, las luchas, los tipos de nuestra sociedad, y que todo lo extraño ha de aparecer aquí sin atractivo, sin carácter y sin interés que le presta el país que representa. [...] Estudien [los dramaturgos] nuestra sociedad y no a Scribe» (Pérez Galdós, 1923, pág. 182).

La experiencia acumulada con los sucesivos estrenos de sus piezas donde se alternaron clamorosos éxitos con rotundos fracasos no modificó mucho estas ideas, aunque Galdós fue perdiendo su fe en que la presentación dramática de los conflictos de la sociedad pudiera contribuir a que, una vez vistos por los espectadores, se sintieran éstos impelidos a modificar sus costumbres. En ocasiones, Galdós, cansado de batallar con el público, optará por refugiarse en la *novela hablada*, que identifica con «teatro *libre*, sin trabas, sin cómicos y sin abonados, pensado y escrito con amplitud, dando a los caracteres su desarrollo lógico y presentando los hechos con la extensión y fases que tienen en la vida. Éste creo yo que es el verdadero teatro. El que ahora tenemos reducido a moldes cada día más estrechos, no es más que una engañifa, un arte secundario y de bazar. [...] Conviene hacer teatro *libre*, es decir, *leído*» (*Revista Nueva*, XIV, 25 de julio de 1899, pág. 638).

Otras veces, ya sobrepasado 1900, mostrará su desconcierto ante el rumbo que toma el teatro como hizo respecto a la novela en su discurso de ingreso en la Real Academia. Y con todo, no dejará de tantear nuevos caminos y técnicas como el *teatro dentro del teatro* en *Alma y vida* (1902) (véase Rubio Jiménez, 1982c) o introduciendo referentes históricos y mitológicos con función simbólica en una proporción creciente.

Se ocupó incluso del asesoramiento artístico del Teatro Español en la conflictiva temporada de 1912-1913 —estudiada por Menéndez Onrubia & Ávila Arellano, 1988; Ramoneda, 1982-1983; Rubio Jiménez, 1993— y hasta entrevió nuevos caminos de ampliación de los moldes teatrales no ya en su acercamiento

a la novela, sino al cinematógrafo, siendo en este sentido la suya una de las primeras voces que advirtió en España que no sólo no era un enemigo del teatro, sino un aliado en la superación definitiva de las fórmulas teatrales decimonónicas.

La dilatada vida literaria de Galdós hizo que viviera de cerca diversos y variados movimientos culturales ante los que reaccionó con singular coherencia, ocupando en ocasiones su centro y otras lugares honoríficos, pero siempre activo y presente, jalonando el paso de los años con 23 estrenos de desigual éxito entre 1892 (*Realidad*) y 1921 (*Antón Caballero*, refundida por los Álvarez Quintero).

Cualquier intento de clasificación de tan amplia y desigual producción dramática debe atender a las motivaciones que la produjeron. Sobejano (1970, págs. 44-46) propuso dos grandes categorías: «Dramas de la separación, en los que el desenlace separa a los portadores del conflicto, ya sean éstos personas o actitudes; y dramas de la conciliación, en los que el desenlace concilia, de hecho o en esperanza, a los representantes del conflicto o de la diferencia». En los de la primera categoría dos temas atraen su atención: el descubrimiento de la verdad profunda frente a los engaños de la opinión, a fin de alcanzar una purificación (en *Un joven de provecho*, *Realidad*, *La de San Quintín*, *Los condenados*, *El abuelo* y *Bárbara*), y la preservación de la libertad de acción frente a los abusos de la intolerancia, a fin de asegurar la posibilidad de obrar útilmente (en *Doña Perfecta*, *La fiera*, *Electra*, *Mariucha*, *Zaragoza*, *Casandra*, *Antón Caballero*). Dentro de la segunda categoría diferencia Sobejano también dos temas: la proyección de la voluntad o poder material en consonancia con el espíritu, a fin de ennoblecer el impulso (en *La loca de la casa*, *Gerona*, *Alma y vida*, *Amor y ciencia*), y el ejercicio de la caridad en armonía con la justicia, a fin de lograr una edificación (en *Pedro Minio*, *Celia en los infiernos*, *Alceste*, *Sor Simona*, *El tacaño Salomón* y *Santa Juana de Castilla*).

Esta clasificación de Sobejano parte de la consideración del teatro galdosiano como nacido de «la necesidad de otorgar expresión marcadamente autónoma a ciertas conciencias personales destacadas de las otras por su escisión interna o por su separación singular respecto a la totalidad» (Sobejano, 1970, pág. 40). Responde, pues, a un posicionamiento crítico orientado a descubrir las grandes líneas temáticas galdosianas y su funcionalidad dentro de lo que era una concepción más general y globalizadora de su oficio de escritor en la que siempre tuvieron un peso decisivo una voluntad de autoconocimiento y de análisis de la realidad social española contemporánea y el deseo muy reiteradamente expresado de contribuir a la tarea de modernizar España. Los conflictos de los dramas galdosianos son los que él apreciaba en la sociedad española, que de un lado se sentía impelida hacia actitudes mentales modernas, pero por otro no acababa de desprenderse de viejos modos de comportamiento periclitados.

La literatura galdosiana conlleva un mensaje liberal. Censura el fanatismo y la hipocresía y propone un ideal de libertad y tolerancia, que Galdós cree que se puede alcanzar mediante la voluntad y la laboriosidad. El mensaje galdosiano, de raíces krausistas, tiende a proponer un modelo de sociedad armónica donde la fraternidad, la justicia colectiva —que con frecuencia se manifiesta, no obstante, en forma de caridad— son las metas. Una propuesta utópica sobre todo por la cerrazón del medio social al que se dirigía, ya que visto desde hoy su horizonte tiene unas limitaciones más que evidentes, como ha señalado Mainer (1974).

En Galdós se descubren unas peculiares vacilaciones a la hora de enunciar sus propuestas, en el modo de hacerlas. Y más en el teatro que en otros géneros, como han advertido Hal Carney (1961) o Willa S. Elton (1974), estudiando la preparación de *La loca de la casa* (1893) para la escena. Galdós se *autocensura* expresivamente, atenúa o suprime expresiones que puedan ofender a determinados sectores del público más conservador. No es sólo lo que Dendle (1986) ha considerado una adecuación al auditorio, sino la búsqueda de un sistema que puede calificarse como *posibilista*, comprendiendo que un excesivo radicalismo podría resultar contraproducente para sus fines pedagógicos. Y aun así, sus estrenos resultaron polémicos con frecuencia, lo que prueba la pacatería de ciertos sectores sociales. Galdós acusará tanto las adhesiones como los rechazos y en su irregular trayectoria de dramaturgo se aprecian vaivenes que tienen no poco que ver con esta respuesta del público, pudiendo en cierto modo periodizarse su teatro en función de ello. Al estreno de *Realidad* (1892) siguen los de *La loca de la casa* (1893), *Gerona* (1893), *La de San Quintín* (1894), *Los condenados* (1894), *Voluntad* (1895), *Doña Perfecta* (1896) y *La fiera* (1896). Una primera etapa en la que no faltan los fracasos —*Los condenados* y *La fiera* en especial— que frenan su impulso inicial y le hacen volverse a la *novela hablada* de nuevo, desligándose de la escena e incluso a revolversse acusador contra la crítica y el público, como ocurrió con su polémico prólogo a *Los condenados*.

Galdós retornó a los escenarios con *Electra* (1901), *Alma y vida* (1902), *Mariucha* (1903), *El abuelo* (1904), *Bárbara* (1905) y *Amor y ciencia* (1905) para sumirse en un nuevo silencio, debido a motivos tan diversos como su precaria salud, su desorientación acerca de los rumbos del teatro o el cansancio producido por la comprobación de que sus tanteos de nuevos caminos estéticos —*Alma y vida* sobre todo— no eran comprendidos y sus fabulaciones regeneracionistas no alcanzaban la resonancia apetecida.

En 1908 vuelve a los escenarios con una obra de encargo motivada por el centenario de los Sitios —*Zaragoza* (ópera con música del maestro Lapuerta)— y con *Pedro Minio*. Siguieron *Casandra* (1910), *Celia en los infiernos* (1910), *Alceste* (1914), *Sor Simona* (1915), *El tacaño Salomón* (1916) y *Santa Juana de Castilla* (1918). Un lote de dramas de complejos niveles simbólicos de los que falta todavía un análisis de conjunto convincente. Las abundantes y variadas referencias culturales y las complejas relaciones intertextuales entre estos dramas y las últimas series de *Episodios nacionales* o *El caballero encantado* (1909) dificultan su plena comprensión. Permanece la voluntad pedagógica galdosiana pero sin la nitidez de otro tiempo. A la observación de las costumbres contemporáneas o a las fabulaciones alegóricas basadas en la historia reciente se añaden ahora temas y referencias mucho más amplios que van desde lo mitológico grecolatino —véase Casaldueiro (1974b) sobre *Alceste* o Pérez de Ayala (1979) sobre *Casandra*—, al pasado histórico medieval español —véase Cardona (1977) sobre *Santa Juana de Castilla*—, aunque utilizados siempre con un carácter aleccionador, más inmediato en los situados en el presente y con tendencia a apelar como solución a las desigualdades sociales, a formas de socialismo sentimentales.

La significación que para el teatro español posterior han tenido algunos de estos dramas o la extraordinaria relevancia social de su estreno justifican y aconsejan su repaso más pormenorizado.

Realidad (1892) ocupa en este sentido un lugar preeminente. Fue el primer estreno galdosiano —las circunstancias que lo rodearon se detallan en Menéndez Onrubia (1983, 1984)— y uno de los que mejor muestra las posibilidades del acercamiento entre drama y novela. Sobejano (1967a, 1974) dedicó dos finos y minuciosos análisis a reconstruir y comentar el proceso seguido en el tratamiento de un mismo tema —la influencia de la opinión y sus consecuencias— en tres obras sucesivas: *La incógnita*, novela epistolar (1889); *Realidad*, novela en cinco jornadas (1889), y *Realidad*, drama en cinco actos (1892). Véanse también los análisis de Gullón (1977) y Rubio Jiménez (1982a).

Una vez dejado el procedimiento epistolar, y decidido Galdós por los procedimientos dialogales en toda su extensión, creó dos textos en los que un trío de personajes destaca completamente sobre el resto: Augusta, Federico Viera y Tomás Orozco, afanados en la búsqueda de *la verdad*, de la autenticidad en sus conductas, que les conduce a enfrentarse con su hipócrita entorno social. Galdós reduce cada vez más el tiempo y las ubicaciones espaciales de la acción. Suprime personajes secundarios y los refunde haciéndolos meramente funcionales y se centra en el proceso seguido por el trío protagonista. En *Realidad*, novela dialogada, asiste ya el lector al desvelamiento progresivo de la verdad de

Tomás, Augusta y Federico (que) conversan, dialogan y monologan. Son éstas las tres almas que encarnan las incógnitas decisivas: ¿locura o santidad?, ¿infidelidad u honradez?, ¿honor o deslealtad, suicidio o crimen? Pero aquí ya no hay propiamente incógnitas.

El lector asiste desde el principio a la perpleja opinión de los otros en sus conversaciones y a la compleja verdad de aquellas tres conciencias en sus diálogos y en sus monólogos (Sobejano, 1967a, págs. 84-85).

Al proceder a la reescritura definitiva de *Realidad* para su estreno, Galdós hizo que los emplazamientos de la acción fueran sólo seis —frente a los 36 de la novela— de modo que con cuatro decorados y una sola mutación quedaba resuelta la escenografía. Aligeró diálogos y acortó soliloquios y sólo en contadas ocasiones añadió fragmentos nuevos. Se trataba de conseguir el movimiento necesario, que se logró con ciertas brusquedades —la alteración más significativa es el precipitado suicidio de Viera, perdida la atmósfera misteriosa que le rodeaba en la novela—, y con una ligera melodramatización, que afecta a los personajes y en particular a la introducción de mayor efectismo en los finales de acto. Sin embargo, Galdós salvó su final haciendo que el drama no concluyera con la patética muerte de Federico, sino prolongándolo para mostrar la asunción de este hecho por los otros personajes. Las reacciones del público y de la crítica fueron diversas y contradictorias —véase Shoemaker (1974)—, pero en todo caso denota su repaso la oportunidad del estreno galdosiano y el carácter revulsivo que tuvo, quedando el drama como hito que señala la presencia en los escenarios españoles de un teatro de ideas más complejo y dispuesto a hacer reflexionar al espectador.

La de San Quintín es buen ejemplo dentro de este primer período de cómo un drama muy endeble puede en unas condiciones idóneas convertirse en éxito clamoroso. Hasta el punto de que al final de la representación el público invadió

la escena y sacó en volandas a Galdós del teatro. Encontró el terreno abonado, pues eran fechas en que había una gran sensibilización respecto a la entonces llamada *cuestión social*, es decir, la situación de las clases populares.

Lo que Galdós pensaba de las diversas clases sociales de su tiempo lo encarnó en unos *personajes-concepto* —como los califica Isaac Rubio (1973)— definidos más por el retrato que de ellos hacen los otros personajes o ellos mismos al inicio de su intervención en la escena, cayendo en excesos narrativos. Los valores de la burguesía los encarna en la familia Buendía; en Rosario Trastámara, los de la aristocracia, y los del pueblo llano en Víctor. Enfrentados estos personajes y tras diversas peripecias, concluye el drama con el matrimonio entre Víctor y Rosario, fusionándose pueblo y aristocracia mientras queda desacreditada la burguesía por sus alicortos ideales. Víctor —no un proletario precisamente, ya que habla varios idiomas, es librepensador y ha viajado por Europa— encarna los ideales positivos de laboriosidad que propugnaba Galdós; Rosario, por su lado, manifiesta una voluntad de renunciar al cúmulo de rancias ficciones en las que vive y hasta se pone a trabajar con las criadas en un gesto populista. Un simplista planteamiento de la *cuestión social* que queda expuesto con nitidez en la entonces muy célebre escena de la fabricación de las rosquillas:

Víctor.—En eso está. Las yemas y el azúcar, alegoría de la aristocracia de sangre unida con la del dinero.

Rosario.—Cállese usted, populacho envidioso.

Víctor.—¿Está mal el símil?

Rosario.—No está mal. Luego cojo yo las aristocracias y... las mezclo, las amalgamo con el pueblo, vulgo harina, que es la gran liga... ¿qué tal? Y hago una pasta... (II, 8).

Víctor y Rosario componen una característica pareja galdosiana de síntesis como hacía unos meses había propuesto otra en *La loca de la casa* formada por Victoria y José Cruz; la primera, encarnación del espíritu, y José Cruz de la laboriosidad (véase Río, 1969). Es procedimiento habitual en el escritor, como sintetiza entre otros Mainier (1974). Galdós simplifica y banaliza la *cuestión social* y, no obstante, fue uno de sus mayores éxitos.

Algo similar iba a ocurrir con *Electra* (1901), que se convirtió incluso en el detonante de una crisis política, provocando una crisis de gobierno, que analizan con detalle Catena (1974) o Blanquat (1966). Precedido el estreno por una intensa campaña en la que la prensa dio cuenta día a día de los ensayos, cuando el 30 de enero de 1901 se levantó el telón del Teatro Español, la sala estaba rebosante a pesar del frío y de la gran nevada que cubría Madrid (Fox, 1976; Litvak, 1973). Distribuidos estratégicamente los amigos del escritor canario en el teatro convirtieron el estreno en un mitin político, que concluyó con Galdós llevado a hombros a su casa y sobrepasando el drama el centenar de funciones consecutivas. Los tres mil ejemplares de las dos primeras ediciones se vendieron en unos pocos días.

La pareja galdosiana que sostiene la tesis de la obra en esta ocasión está formada por *Electra*, hija natural, y Máximo, un hombre de ciencia. La primera es todo vitalidad chispeante; el otro, un reposado investigador. Entre ambos se esta-

blecerá una corriente de simpatía que concluirá con su enamoramiento a pesar de la oposición de Pantoja, oscuro personaje de hipócrita comportamiento y atormentada conciencia, que fue visto como una encarnación del clericalismo más reaccionario, que atenazaba la vida política española. La simplista caracterización de los personajes y la contraposición absoluta de lo que representan hacen de *Electra* un melodrama social tan eficaz como endeble. *Electra* es una proyección de las ensoñaciones regeneracionistas galdosianas, la encarnación de la voluntad de reaccionar contra el hastío y la caquexia —por utilizar un término galdosiano— que aquejaba al país y que Galdós expuso con nitidez en el artículo *La España de hoy*, reproducido por numerosos periódicos en 1901 y analizado por Blanquat (1966).

Distinta suerte corrieron, sin embargo, obras más ambiciosas artísticamente, como *Alma y vida* (1902) o *El abuelo* (1904). La primera es uno de sus más serios intentos de construir un espectáculo que aunara calidad artística y mensaje social regeneracionista, diseñando para ello una hábil estructura en la que se inserta sin violencia la representación de una pastoral, que hacen de ella una de las más valiosas propuestas teatrales del momento (Rubio Jiménez, 1982c). Esta vez la esperanza de futuro se encarna en Juan Pablo Cienfuegos, bandido generoso que despoja a los opresores y distribuye entre los oprimidos, y la decrepita Laura, personificación de la desmedrada patria, condesa a quien da nuevos alientos la simple presencia de Juan Pablo (simbólicamente, Juan Pueblo).

De mayor alcance dramático era, sin duda, *El abuelo*, ya desde su versión como novela dialogada en 1897. Centrado en el estudio de cómo asume el conde Albrit su desmoronamiento físico y económico, Galdós crea un personaje quijotesco por su altanería visionaria, metáfora de la desaparición de un mundo aristocrático que se fundaba en el honor, que ahora descubre inútil y engañoso (Correa, 1970-1971). Su obsesión por descubrir cuál de sus nietas es legítima y cuál espúrea deviene en una inmersión en su propia conciencia donde descubre sus contradicciones. Su viaje a las tierras de las que fue señor y en las que sólo por compasión es acogido es un viaje a sus orígenes y la comprobación de cuán engañado ha vivido.

Atento sobre todo al seguimiento del personaje, Galdós elabora un texto de gran elasticidad en su construcción, que le aproxima a los modelos que el escritor canario soñó para sus novelas dialogadas: *La Celestina*, los dramas de Shakespeare. La acotación escénica crece, anunciando lo que será en Baroja (*El mayorazgo de Labraz*) o Valle-Inclán (*Comedias bárbaras*). Desborda lo meramente funcional para convertirse en discurso poético y sugerente. Al adaptar *El abuelo* para la escena —véase Casaldueiro (1962) o Hernández Cabrera (1980)—, procedió como otras veces a una simplificación y melodramatización tenues, conservando lo sustancial. Albrit atormentado y obcecado en su búsqueda de la verdad.

Celia en los infiernos (1913) ofrece una de las últimas reflexiones galdosianas sobre la *cuestión social*. Galdós desciende a los infiernos «de la gente pobrísima, vendedores ambulantes, menestrales de la clase más humilde, obreros cargados de hijos, que apenas ganan para ir tirando malamente. Las mujeres anémicas, los hijos encanijados, trabajadores en dura pelea con sus patronos, que unas veces les despiden sin motivo, otras les rebajan la soldada; industriales en pequeña es-

cala, que son víctimas de la brutalidad de los asentadores; niños que desde que nacen vienen al mundo empadronados para el cementerio...» (III, 7). En el drama, será la joven y rica Celia, marquesa de Monte-Montoro, quien en el ejercicio de la caridad descubra estos infiernos y el engaño en que ha vivido. El descubrimiento de la miseria de los otros la pone frente a sí misma. Su acercamiento solidario hacia los miserables la acerca a su propia identidad. Galdós muestra las insuficiencias de la caridad, sosteniendo que «la solución está en la justicia y lo demás serán remiendos de seda en prendas de burdo paño. Es la justicia lo que puede redimir a los condenados a los infiernos, y la virtud, la sublime virtud, está en hacerla y no sólo en declararla», como destaca García Lorenzo en un cuidadoso análisis (1974b, pág. 199). Con su compra de la fábrica en la que trabajan aquellos que eran beneficiarios de su caridad, para ahora, yendo más allá, compartir beneficios, Galdós salta la barrera que hay entre la caridad y la justicia. Sin desprenderse de cierto paternalismo propone otra de sus fabulaciones niveladoras, reiterando incluso el motivo —al parecer inevitable— de la pareja-síntesis: Celia encuentra su complemento en el modesto Germán.

Galdós no renuncia a la caridad como elemento amortiguador de las tensiones sociales —en 1915 vuelve de hecho a crear otro personaje excepcional en este sentido en *Sor Simona*—, sino que trata de superarla mediante la justicia. El personaje caritativo tiende a la ensoñación metafísica mientras que las soluciones definitivas necesitan de personajes activos.

El último drama estrenado por Galdós, *Santa Juana de Castilla* (1918), es una evocación lírico-dramática de esta reina conocida históricamente como Juana la Loca, presentándola en sus últimos meses de vida, encerrada en el palacio-prisión de Tordesillas, del que saldrá en el drama para encontrarse con las gentes rústicas que la aclaman y volviendo finalmente a su prisión para morir. Galdós, que venía interesándose por el personaje desde hacía muchos años, ofrece una imagen heterodoxa de la reina, distinta a la tradicional y coincidente en gran parte con las tesis del historiador alemán Bergeroth (véase Cardona, 1977). Su única locura consiste «en no darse cuenta y razón del paso del tiempo» (I, 1) y es, además, erasmista, cultivadora más de las virtudes interiores que de las ceremonias religiosas. Bondadosa con sus servidores y vasallos, desprendida de toda vanidad terrenal. Doña Juana resulta así un personaje no muy distinto a la desmedrada Laura de *Alma y vida* o La Madre en *El caballero encantado*, personificación del alma y la cultura castellanas auténticas y enfrentada a su carcelero el marqués de Denia y lo que representa. Drama más simbólico que histórico, ya que se trata más de una ensoñación galdosiana del personaje que de su presentación histórica rigurosa, más de una reflexión sobre unos supuestos valores esenciales de la cultura castellana que del análisis de los existentes en un momento dado. Legítimamente por ello ha hablado Casaldueiro de esta tragicomedia como un «sueño del tiempo», de que «La locura de doña Juana consiste en no darse cuenta y razón del paso del tiempo. Sublime locura traspasar los límites del tiempo, superar el pasado y el presente para vivir en lo esencial» (Casaldueiro, 1961). Línea ésta de análisis en la que profundiza también Gutiérrez (1974) para mostrar cómo entre líneas en los parlamentos de la reina hay una dramática evocación de un pasado glorioso que no volverá, con lo que la evocación del pasado, el trasfondo histórico, se convierte en pretexto para una medita-

ción regeneracionista. Las grandezas del pasado no sirven para nada, no queda sino la unidad solidaria de señor y vasallos: «No soy la primera castellana ni tampoco la última; vosotros y yo somos lo mismo» (II, 1); la exaltación del trabajo como promesa de futuro y una peculiar religiosidad a la que el personaje central se abandona, disponiéndose a bien morir.

El teatro galdosiano mantiene, pues, hasta el final una intensa coherencia, que le lleva a reiterar personajes y temas. La mayoría de los dramas contienen personajes en los que la acción se centra. «Las acciones dramáticas de Galdós adquieren concreción y energía desde la personalidad que haciendo y padeciendo porta el conflicto» (Sobejano, 1970, pág. 47). Estos personajes tienen en frente a otros con los que pugnan además de sus luchas interiores. Resiste mejor el paso del tiempo en el ideario que lo sustenta que su conformación genérica donde con frecuencia propende a lo melodramático. Al decir esto no pretendo tanto desacreditarlo cuanto describirlo. El valor positivo de lo melodramático quedó bien afirmado en la polémica mantenida por Isaac Rubio y Gonzalo Sobejano hace algunos años con referencia precisamente al teatro galdosiano (véase en especial, Rubio, 1982; Sobejano, 1978).

Entre melodrama y tragedia, además, hay apenas un paso y no deja de ser curioso que mientras el primero suele ser mirado con desprecio, para la segunda son todo parabienes. Los personajes teatrales galdosianos están con frecuencia con un pie en cada lado, es su grandeza y lo que hace que aunque algunos elementos de su teatro hayan perdido vigencia, sus personajes más notables continúen vigentes con su peculiar dramatismo. Pérez de Ayala creyó encontrar la clave en el carácter universalista de los conflictos dramáticos galdosianos sin que esto supusiera una renuncia a encarar —más bien lo contrario— el análisis de la sociedad española de su tiempo. Sobejano (1970, pág. 50) se ha adherido a esta idea, aunque con una restricción importante: «Galdós se esfuerza siempre por dar verosimilitud y vitalidad a sus personajes, y las pocas veces que no lo consigue es porque, contra su empeño, la idea simbolizada se sobrepone a la criatura que la simboliza». Esto hace que en su teatro se aprecien altibajos, que en ciertos momentos se deslice hacia el melodrama o los excesos narrativos congelen la acción. Suelen ser estos lastres que arrastran con frecuencia dramaturgos que llegan a la escena no como *hombres de teatro*, con oficio más que con ideas, sino como *dramaturgos bárbaros* —según la expresión unamuniana—, dispuestos a desbaratarla. O dicho de otro modo, escritores más capacitados para la creación de ficciones dramáticas que teatrales. Y en este sentido la experiencia de novelista de Galdós, que le habituó a crear personajes complejos, resulta determinante. Sólo como mal menor se resigna a las limitaciones y convenciones del escenario, convencido de que, a cambio, sus conmovedoras criaturas de ficción se enfrentan no ya a un lector silencioso y solitario, sino a un público sensible a la polémica ideológica, con lo que su mensaje regeneracionista resuena y se expande multiplicado, ganando eficacia.

El teatro menor

El siglo XIX heredó de las centurias anteriores el gusto por las sesiones teatrales de gran espectáculo, en las que era obligada la presencia continua de piezas menores: loas al comienzo, tonadillas en el primer entreacto y sainetes en el segundo, norma que, sin embargo, se trastocaba según el capricho del público o de los responsables de la función.

Sin duda el género más característico de la época a caballo entre los siglos XVIII y XIX, y el mejor tipificado, fue el sainete, cuyo repertorio contaba con el ya importante fondo debido a Ramón de la Cruz. Es por entonces un género de tipos, estructura y estilo muy definidos, rodando al borde del estereotipo y en el que sólo la obra de Comella o de González del Castillo sobresale por su particular ingenio, en especial la de este último, también poeta y autor de comedias y tragedias (Díaz de Escovar & Lasso de la Vega, 1924; Palacios, 1988, II, págs. 284-286). En cualquier caso, ni sainetes ni tonadillas gozaron del beneplácito general de los ilustrados (Samaniego o Jovellanos), quienes veían en ellos la representación de un mundo donde no contaban ni las virtudes de la Ilustración ni el cultivo de la forma literaria neoclásica.

La primera mitad del siglo XIX contempló una decadencia cierta del género. Interesaba poco añadido en los entreactos y sólo ocasionalmente subían a los escenarios piezas cortas, con diversa intención según el caso. O se representaban las obritas de épocas anteriores, reponiendo títulos de Ramón de la Cruz o de González del Castillo, o se echaba mano del caudal de piezas anónimas (muchas de ellas muy antiguas) que circulaban libremente entre actores y compañías, aunque las piezas en un acto de Bretón, Carnerero, Ventura de la Vega y Segovia fueron abundantemente representadas (Izquierdo, 1990). «Sin embargo —apuntan Ermanno Caldera y Antonietta Calderone (Díez Borque, 1988, pág. 561)—, los pocos sainetes asequibles que tienen alguna probabilidad de pertenecer a la época revelan una situación verdaderamente desalentadora... Todo ahora parece supeditado al único fin de hacer reír, perdido, por completo o casi, aquel interés costumbrista, que era la sal de los mejores sainetes del pasado. Las piezas están ahora encauzadas en una amorfa tradición metatemporal de estereotipos...» Sólo en Cataluña, y en la obra de José Robreño (h. 1780-1838) se mantiene un genuino espíritu popular y costumbrista, raíz —entre otras— de la que se nutrirá un incipiente teatro moderno en lengua catalana.

Por contra, el panorama del teatro breve varió profundamente en la segunda mitad de siglo. Tuvo lugar una amplia reestructuración formal (con una tipología mucho más variada de las piezas) y un más que notable desarrollo cuantitativo y cualitativo, en relación ambos con dos factores bien conocidos: de una parte el auge del teatro musical en todos sus géneros y manifestaciones, desde la ópera hasta los géneros chico e ínfimo, que llenaron las salas de los teatros por horas (y del que con mayor detalle nos ocuparemos más adelante). Y de otra, el momento de transición desde el teatro romántico al realista que la escena española vivió a partir de la década de los cuarenta, transición en la que «un compromiso

bastante desgraciado entre pseudo-romanticismo y pseudo-realismo», en palabras de Ruiz Ramón (1981, pág. 342), influyó en la aparición de una vasta producción de piezas tanto mayores (drama histórico, comedia político-moral, comedia moral-sentimental, comedia de costumbres, comedia social...) como menores (sainetes, cuadros, apropósitos, pasos, entremeses, diálogos, escenas, juguetes...), sin que se apreciaran —pese a los cambios de denominación genérica— diferencias formales o de contenido entre unas obras y otras (Garrido Gallardo, 1983). Particularmente revelador a este respecto fue el estudio publicado por Luciano García Lorenzo (1967). La nueva óptica dramática, que pretendía desvelar «la compleja mecánica de la conducta del hombre, del hombre en sociedad, mostrando, a la vez, profundas verdades del alma humana» (Ruiz Ramón, 1981, págs. 341-342), chocó, sin embargo, con las convenciones sociales, morales y también teatrales del pasado, hasta el punto de que muy buena parte de los dramaturgos del momento (incluyendo, por supuesto, a los que tuvieron más éxito) fueron incapaces de superarlas. Existió el convencimiento de que la pieza teatral, antes que una muestra fiel de la realidad o de los preceptos literarios (aristotélicos o no), debía ser la escenificación *moral* de las costumbres, proceso estético en el que los ejemplos del pasado (el antiguo teatro barroco, el teatro romántico...) actuaron como modelos a imitar en el modo de seleccionar los aspectos de la vida que iban a ser retratados. La herencia dramática del pasado se convertía así en un filtro interpuesto entre el dramaturgo «realista» y la realidad pretendidamente reflejada (Rubio Jiménez, 1990a). El resultado inevitable sería una literatura dramática mixtificada, «tupida selva de pseudo-géneros» (Ruiz Ramón, 1981, pág. 342) en la que la anarquía cualificativa progresa en la misma medida en la que se acumulan influencias, tendencias e intenciones de significado. Por eso mismo no existen criterios de definición unificados: «Lo mismo o muy semejante es, temática y estructuralmente, un *apropósito* que un *boceto de comedia*, una *charla popular*, un *enredo* o una *humorada*» (García Lorenzo, 1967, págs. 191-192).

Fue, sin embargo, el nacimiento del *teatro por horas*, nuevo sistema teatral surgido en los albores de la Revolución del 68, el que proporcionó a los géneros menores un cauce de expresión escénica, dando lugar a la formación de ciertos subgéneros teatrales diversos, algunos de ellos de antiquísima tradición en nuestra historia literaria, como veremos más adelante.

La inauguración del teatro de la Zarzuela, el 10 de octubre de 1856, supuso la total consolidación y afianzamiento de la zarzuela grande (obras de más de un acto) como género dramático, no sólo en Madrid, sino en todo el ámbito nacional; sin embargo, este esplendor duró tan sólo una década más, ya que a partir de 1866 las fórmulas y temas repetidos de las grandes zarzuelas comenzaron a hastiar al público, que se sintió regocijado con la aparición en la escena española de los Bufos de Arderíus (Espín Templado, 1987a, págs. 21-35, y capítulo 2.7).

Los Bufos Madrileños, compañía y empresa teatral, creada y dirigida por Francisco Arderíus, supusieron, a partir del éxito arrollador de su primer estreno, *El joven Telémaco* de Eusebio Blasco y del músico José Rogel, en 1866, un brusco cambio para el teatro lírico español; al tono serio de las grandes zarzuelas, se oponían a veces parodias sobre otras clásicas traducidas de operetas

cómicas francesas, y en general obras de divertida intención satírica no exentas de alusiones eróticas, y desfile de bellas coristas (las famosas suripantas), que hicieron las delicias del público de la época (Huertas Vázquez, 1993a; San Martín, 1870).

La compañía de los Bufos, de la que Arderius, además de director, era primer bajo bufo, y primer actor cómico, estrenó, ininterrumpidamente, desde 1866 hasta 1872, en Madrid, los grandes éxitos de los Bufos Parisienses arreglados a la escena española y a la música de J. Offenbach y de Lecocq por libretistas españoles como Eusebio Blasco, Ricardo Puente y Brañas, Luis Mariano de Larra, Salvador M.^a Granés, Miguel Ramos Carrión, Mariano Pina y Bohigas, Mariano Pina Domínguez, José M.^a Gutiérrez de Alba, Antonio Hurtado, Miguel Pastor-fido, Francisco Luis Retes, Ángel Povedano y el bohemio Floro Moro Godo. Algunos de los más destacados éxitos fueron *Orfeo en los Infernos*, *La Gran Duquesa de Gerolstein*, *Genoveva de Brabante*, *Barba Azul* y *La Bella Elena*, entre otros, estrenados en los teatros Variedades y del Circo, entre 1869 y 1871. *El tributo de las cien doncellas*, de Rafael García Santiesteban y del maestro Barbieri, ya se estrenó en el teatro de la Zarzuela el 7 de noviembre de 1872 (Huertas Vázquez, 1993a, págs. 13-25).

Por supuesto que al teatro de los Bufos no le faltaron los esperados ataques desde el punto de vista moral y teatral; entre estos últimos, los más acerbos fueron los del crítico e historiador Francisco Flores García, para quien la zarzuela era un género no logrado, de mixtificación artística, por lo tanto «tenía que morir o decaer visiblemente hasta degenerar en lo grotesco» coincidiendo así con la misma opinión a la que había llegado el gran detractor de la zarzuela Pedro Antonio de Alarcón (Flores García, 1879, págs. 88-89). Como conclusión, afirma Huertas Vázquez (1993a, págs. 16, 63), los Bufos Madrileños de Arderius no contaron con compañías de primerísimos cantantes, aunque sí de buenos actores de teatro de verso; por otro lado, el propósito de Arderius, confesado explícitamente, fue hacer reír y divertir al público y ganar un beneficio económico sustancioso, sin ocuparse excesivamente de un gran nivel artístico.

Históricamente, al teatro de los Bufos se le puede considerar como una variante del teatro musical, de talante cómico-burlesco, de breve duración, pero de indudable huella en la evolución posterior de nuestro teatro, principalmente en su inmediato sucesor, el *género chico*, en especial en el subgénero *revista*, cuyas influencias son obvias, hasta ciertos espectáculos ligeros de principios de siglo.

2.4.1. El teatro por horas y sus modalidades

Simultáneamente al triunfo de los Bufos se fue produciendo en Madrid un fenómeno socio-teatral que revolucionará el concepto del espectáculo dramático en todos sus aspectos (empresarial, de público y artístico): se trata del que fue denominado en la época «teatro por horas» o «por secciones» (Espín Templado, 1995; Membrez, 1987). El teatro por horas o sistema de organización del espectáculo teatral que consistía en ofrecer al público cuatro obras diversas de un acto cada una, durante cuatro horas consecutivas, con entrada independiente en cada

caso y a precio asequible, tuvo su origen en los café-teatros, en los que se sustituyó la consumición (café con media tostada o copa) por una superior categoría artística en la obrita teatral ofrecida, reduciendo el precio a la mitad, un real, en lugar de dos. A este fenómeno han dedicado amplia atención Yxart, Cejador, Zurita, Deleito, Ruiz Albéniz, etc.

La implantación del nuevo sistema teatral, que invadirá los escenarios madrileños y de media España durante cuarenta años, fue paulatina. De las secciones dobles, en las que se ofrecían dos obritas breves o una grande y otra breve en la década del setenta y mitad de los ochenta, se llegó a las cuatro secciones en la década del noventa, sin duda la de mayor apogeo de estos teatros, que hasta 1910 no empezaron a decaer. Asimismo, de las salas humildísimas en las que inició su andadura —café-teatros, Recreo, Variedades, etc.— hasta el teatro Apolo, llamado la Catedral del Género Chico, en donde en su cuarta sección se daban cita la aristocracia, la burguesía y la clase política, hay una trayectoria de engrandecimiento del género en relación con las obras en sí mismas, la categoría de los teatros y el espectro social del público que lo acoge y lo aplaude (Deleito, s. a.; Martínez Olmedilla, 1947; Simón Palmer, 1974).

A las obras de los teatros por horas, cuya procedencia y naturaleza veremos a continuación, y que podían llevar música, es decir, ser breves piezas lírico dramáticas, o simplemente dramáticas, se las englobó a la general denominación de *género chico*, que obviamente aludía a sus reducidas dimensiones, piezas casi todas en un acto, ya que el tiempo de representación no podía exceder de una hora.

El espectacular triunfo del género chico en el último tercio del siglo XIX supuso, sin duda, el encumbramiento mayor que los géneros teatrales menores habían experimentado nunca, ya que hasta este momento, en la historia de nuestro teatro estas piezas breves siempre habían sido ofrecidas al público como acompañamiento de una obra principal, mientras que en el teatro por horas las piezas breves pasaron a ser la única razón de asistir al teatro.

Los géneros teatrales menores, que habían experimentado una decadencia en la primera mitad de siglo, no habían perdido del todo su tradición. El triunfo de los teatros por horas, y con ellos del género chico, propiciará, por un lado, la recuperación de los restos del teatro menor clásico, evolucionado a través de los siglos, conformando los subgéneros de zarzuelita y sainete-pasillo; por otro lado, siempre dentro del género chico, se desarrollarán otros subgéneros dramáticos, si no de tan antigua procedencia en nuestra historia teatral, de factura e influencias más modernas y que adquirirán un carácter específico dentro del teatro por horas, como fueron el juguete, la revista, la parodia y la opereta, siempre en un acto (Espín Templado, 1995).

El *sainete* o *pasillo* del género chico supuso una evolución más en la trayectoria del género histórico paso-entremés-sainete (Espín Templado, 1987b; Huerta Calvo, 1992). La acción de los sainetes es única y desarrollada linealmente; en ocasiones apenas existe una acción, reduciéndose ésta a un mero desfile de personajes. En estos casos, el sainete nunca posee más de un cuadro y es con frecuencia denominado «pasillo». La trama más común, y se puede decir que presente en todos, es una breve intriga amorosa. Los espacios o lugares donde transcurre la acción de los sainetes se atienen siempre a la realidad más estricta y

corresponden a los lugares frecuentados o vividos por la clase social inferior urbana de Madrid o de Andalucía: el patio de la casa de vecindad, interior de las viviendas, la calle, plazas, verbenas, lavaderos... (Chicote, 1914; Espín Templado, 1995; Hauser, 1979; Romero Ferrer, 1993). Los personajes que protagonizan el sainete finisecular pertenecen a la clase trabajadora que desempeña oficios en la ciudad, aunque procedan de las provincias: serenos, guardias de orden público, bomberos, aguadores, cigarreras, lavanderas, criadas, amas de cría, modistillas, porteras, verduleras, etc. Estos personajes se expresan en habla popular castellana, o con acentos regionales de otras lenguas de España. Finalmente, el sainete finisecular podía llevar música y era denominado *sainete lírico*; asimismo, podía ser en prosa o en verso, o alternar ambas formas. Al repertorio vigente nos han llegado tres sainetes modélicos por la frescura de su retrato de época y la gracia de personajes y ambientes: *La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas*, y *celos mal reprimidos* de Ricardo de la Vega y Tomás Bretón (teatro Apolo, 1894), *La Revoltosa* de José López Silva, Carlos Fernández-Shaw y R. Chapí (teatro Apolo, 1897) y *Agua, azucarillos y aguardiente* de M. Ramos Carrión y F. Chueca, estrenado también en el teatro Apolo en 1897, titulado por su autor «Pasillo veraniego».

Pero si al paso del tiempo tan sólo han sobrevivido estos tres, otros muchos habría que resucitar no menos meritorios: desde el que fue considerado pionero en el género, *Cuadros al fresco* de Tomás Luceño (teatro Lope de Rueda, 1870), hasta los graciosísimos de Ricardo de la Vega, sin duda maestro del sainete: *La canción de la Lola*, con música de Chueca y Valverde (teatro Alhambra, 1880), *Pepa la frescachona o El colegial desenvuelto* (1886), *A casarse tocan o La misa a grande orquesta* (1889), *El señor Luis «el Tumbón» o Despacho de huevos frescos*, musicado por Barbieri (1891), *Al fin se casa la Nieves o Vámonos a la venta del Grajo*, con música de Tomás Bretón (1895), *Aquí va a haber algo gordo o La casa de los escándalos*, con música de J. Jiménez (1897)...

Otro subgénero, dentro del género chico, que adquirió gran relieve fue la *revista*. Los orígenes de la revista no son remotos, sino que datan de principios del mismo siglo XIX, en lo que concierne fundamentalmente a la revista puramente política y, a partir de los años sesenta, en lo referente a la revista de actualidad o de «espectáculo», como la memorable pieza *1864 y 1865* de José Gutiérrez de Alba.

La acción de la revista es múltiple: cada cuadro o incluso cada escena pueden presentar unos personajes y una temática distinta. El hilo conductor de la acción suele ser: un diálogo entre dos personajes acerca de lo que va saliendo en escena (*Panorama nacional* de Carlos Arniches y Celso Lucio, 1889); el diálogo de uno o dos personajes con el público (*La clase baja* de Sinesio Delgado y J. López Silva, 1899); el viaje de un personaje a Madrid o a otra capital (*Instantáneas* de Carlos Arniches y J. López Silva, 1899, o *De Madrid a París* de Jackson Veyán y E. Sierra, con música de Chueca y Valverde, 1889); también el nexo ilativo de la acción puede ser el sueño de un personaje (*El sueño de una noche de verano* de Gabriel Merino y Celso Lucio, 1898). Ahora bien, sin lugar a dudas la forma que estructura la revista con más frecuencia es la que lleva a cabo lo que su mismo nombre indica, es decir, «pasar revista» a todo fenómeno considerado interesante dentro de un período de tiempo que acaba de transcurrir: un año, una tem-

porada teatral, o incluso un siglo, tema éste muy frecuente en el último año del siglo pasado y primero del actual. Ejemplos de estas revistas tan características del género chico fueron: *El año sin juicio* de Ramos Carrión y Pina Domínguez (1877); *El año pasado por agua* de Ricardo de la Vega, titulada «revista general de 1888»; *El siglo XIX* de J. López Silva, Carlos Arniches y Sinesio Delgado (1901), etc.

En la revista, por tanto, no existe ninguna limitación al tiempo de la acción transcurrida (uno o varios años, siglos, etc.) y al igual sucede respecto a la época en la que se sitúa la acción: si en el sainete-pasillo, lo mismo que hallaremos en el juguete, la acotación rezaba «La acción en Madrid y en nuestros días» o «La acción en Madrid. Época actual», en el caso de la revista cada cuadro puede situar su acción en sitios y épocas diferentes: en consecuencia, es propio de ella una mayor variedad escénica —riqueza y movimiento de decorados— concediéndose mucha relevancia a la parte escenográfica. La constante ruptura en la revista de las tres unidades —acción, espacio y tiempo— obliga a la titulación de los diversos cuadros para situar previamente al espectador, rasgo éste propio y exclusivo de este subgénero, así como el cierre de la obra con un cuadro plástico —sin texto— denominado «apoteosis».

Los personajes de la revista pertenecen a todas las clases sociales y no sólo son personajes tipo, como en el sainete-pasillo, sino que también abundan personajes reales concretos, como políticos del momento o actores muy populares, y lo que es más original, personajes alegóricos como «la patria», «la verdad», «la felicidad», o simbólicos de inventos modernos, como la electricidad, los trenes, o personificaciones de teatros, cafés, periódicos, verbenas, etc.; en fin, de todo aquello a lo que se quería «pasar revista» tratando de abarcar una mayor parcela de la realidad política y social. De hecho, dentro del teatro por horas la revista fue el subgénero en el que más cabida tuvo la sátira política. Así, la explícita «enseñanza moral» que aparecía en la despedida al público del sainete, en la revista es sustituida por una crítica política o mero deseo de haber divertido al público.

En estas piezas la música siempre hacía acto de presencia, salvo en las muy tempranas de la década de los sesenta, puramente políticas. En fin, otras revistas del género chico, además de las mencionadas, que obtuvieron gran resonancia fueron *Certamen nacional* (1888) y *Cuadros disolventes* (1896), ambas de Perrín y Palacios con música del maestro Nieto y, por supuesto, *La Gran Vía* de Felipe Pérez y González con música de Chueca y Valverde (1886), única muestra de revista del género chico que ha perdurado en la cartelera actual.

El *juguete cómico* o *cómico-lírico*, en el caso de que fuera acompañado del elemento musical, en un acto fue otro de los subgéneros dramáticos que se conformó con características propias dentro del teatro por horas. Sus orígenes se encuentran en piezas concebidas para acompañar o complementar la función principal, costumbre que aún perduró en la primera mitad del siglo XIX, y que permanecía viva cuando nace el género chico. Recibe la influencia del vodevil francés, cuyas traducciones invadieron la escena, y con el cual se pretendía ofrecer una piececita complementaria más actual que el sainete.

El juguete cómico se opone a la revista en el respeto absoluto de las tres unidades: presenta un único espacio donde transcurre la acción —siempre en

«Madrid época actual»— y ésta nunca dura más de unas horas. Del único cuadro escénico se deriva la ausencia de mutaciones. Es característico también la escasez de personajes (de cuatro a seis), frente a los numerosísimos (entre quince, más de treinta, incluso) que llenaban el escenario de sainetes y revistas. La trama es siempre un breve enredo amoroso, aunque de distinto carácter que en el sainete, pues lo que motiva siempre el argumento es el equívoco introducido por un personaje, recurso típico del vodevil. Los espacios del juguete son siempre interiores y urbanos, y los decorados intentan retratar con realismo el interior de viviendas o pensiones de la clase media baja o casas de cierto lujo de la clase pequeñoburguesa. El lenguaje de los personajes se adecua al ambiente que refleja el juguete en cada caso, oscilando entre el culto y el popular, pero nunca aparecen jergas o hablas demasiado barriobajeras o de un sector social muy marcado como el argot chulesco y callejero de los sainetes madrileños. El juguete retrata, pues, la intimidad de la vida burguesa o de la clase media baja urbana madrileña. El final de estas piezas es, sin excepción, feliz (la boda es inexcusable) y la despedida es semejante a la del sainete en la petición de aplausos, omitiendo, sin embargo, la moraleja de éste. Cuando el juguete cómico es lírico, se suelen incluir bailes modernos, pero no jotas, ni fandangos, ni seguidillas, ni chotis, pues el elemento folclórico no destaca en este subgénero, salvo alguna escena de flamenco, por la enorme afición desarrollada en Madrid de este arte. Tampoco hacen acto de presencia en el juguete lírico los coros o los bailes coreográficos, imprescindibles en revistas y sainetes, debido al escaso número de personajes (seis como término medio).

Fueron famosos los juguetes cómicos de Vital Aza, que se especializó en este subgénero sin música, *El pariente de todos* (1874), *Carta canta* (1882), *Los toca-yos* (1886), *Chifladuras* (1894); en colaboración con Ramos Carrión escribió *La ocasión la pintan calva* (1879), *De tiros largos* (1880), *La calandria* (1880), con música de Chapí, y otros. Pero el ejemplo de juguete cómico que nos ha llegado a la actualidad fue el graciosísimo *Châteaux Margaux* (1887) de Jackson Veyán y el maestro Caballero.

La *zarzuela chica* o zarzuelita breve en un acto que se prodigó en el teatro por horas es, quizá, el subgénero que plantea más problemas a la hora de consignar sus elementos, ya que, dentro del mismo, se produce una tipología más variada: la zarzuela cómica pueblerina, la cómica histórica y la melodramática de ambiente regional.

La zarzuela es un acto-pieza de carácter costumbrista que alternaba el recitado con el canto y que incluía bailes y canciones populares regionales, y tiene sus orígenes en el resurgimiento del teatro lírico español, en el segundo tercio del siglo XIX; esta zarzuelita, postergada por el triunfo de la zarzuela grande hacia la mitad del XIX, recogió los restos del naufragio de la zarzuelita en un acto de costumbres cotidianas creada por don Ramón de la Cruz en el siglo XVIII, los bailes dramáticos propios de los entre actos heredados del teatro clásico y, fundamentalmente, la tradición de la tonadilla escénica, cuyos orígenes, a su vez, procedían, como es sabido, del sainete o entremés.

Simplificando, los orígenes de la zarzuelita nos remiten al sainete, aunque dada la entidad que alcanzó la tonadilla escénica es más preciso decir que la zarzuela en un acto procede de la tonadilla (Barbieri llegó a afirmar que la zarzuela

grande no es sino una tonadilla ampliada). A partir de estos orígenes podemos entender las concomitancias que se van a producir entre los dos subgéneros: sainete lírico y zarzuela. Para el primero, sin embargo, los autores por horas parten de una conciencia más clara del género teatral histórico y adoptan sus formas clásicas con el fin de recrear la realidad del momento (Espín Templado, 1988). No obstante, la zarzuela del teatro por horas se presenta como subgénero claramente diferente, no ya de la revista y el juguete, claramente distantes, sino incluso del sainete lírico, único género con el que mantiene ciertas concomitancias.

En primer lugar, la *zarzuela chica*, junto con la *opereta*, son los únicos subgéneros del teatro por horas esencialmente lírico-dramáticos, es decir, en ellos la presencia de la música y el canto es obligada. En segundo lugar, otra característica específica sólo de la zarzuelita breve es la posibilidad de que su desenlace sea «no feliz»; dichas zarzuelas dramáticas serán tardías, posteriores al 98, pues su aparición coincidirá con el «desastre» de las colonias y la entrada del nuevo siglo.

Respecto a las zarzuelas cómicas, los patrones más estereotipados y más frecuentes son la *zarzuela cómica pueblerina* y la *zarzuela cómica histórica*. Entre los dos tipos de zarzuelas cómicas, la diferencia fundamental estriba en la época en la que sucede la acción: mientras que en las primeras transcurre en la «época actual», en las segundas sucede en cualquier fecha histórica, incluso de siglos pasados. En ambas, la acción, consabida trama de enredo amoroso, se traslada a pueblos, pero sin caracteres regionales típicos según reza la acotación: «Un pueblo cualquiera de España»; en efecto, se trata siempre de un pueblo despersonalizado, convencional, cuyos personajes son asimismo convencionales y presentan una tipología fundamentalmente estamental-institucional de cualquier pueblo español de la época: el alcalde, el cacique, el secretario del Ayuntamiento, el cura, la señorita rica del pueblo (hija del alcalde o del cacique) y el militar (normalmente joven pretendiente de la señorita).

En la zarzuela cómica histórica, de entre estos personajes enumerados cobra mayor relevancia el elemento militar, mediante el cual se produce la asociación, por parte del espectador, del patriotismo del pasado histórico recreado en la obra con el estado actual de la nación, implicando a veces la obra de una manera sutil en la política real. El cuplé de intención política, tan frecuente en las revistas y prácticamente ausente en sainetes y juguetes, aflora de nuevo en este subgénero.

Las zarzuelas dramáticas trasladan también su acción a espacios fuera del marco urbano del sainete, pero esta vez a pueblos y ciudades concretas y especialmente recreadas en sus características locales y folclóricas. Se incrementa el regionalismo patente en vestidos, ambientes, canciones, bailes y lenguaje. Este regionalismo no se circunscribe a Madrid o a Andalucía, como ocurría en el sainete, sino que abarca todas las regiones de España, reflejando así el auge político cultural de los regionalismos. Si las zarzuelitas cómicas estaban protagonizadas por la clase pudiente y dueña del poder —clero, caciques, ejército—, las zarzuelas melodramáticas vuelven a estar protagonizadas por el pueblo llano, pero no sólo urbano (zarzuelas madrileñas), sino también y muy frecuentemente de origen rural.

Las zarzuelitas suelen poseer variedad de cuadros (tres muy frecuentemente) y se observa, en las melodramáticas, una tendencia a prolongar la duración de la obra, reflejada en una mayor extensión del libreto, leve indicio del paulatino acercamiento al género «zarzuela grande» a principios de siglo.

Constituyeron grandes éxitos las siguientes zarzuelas cómicas pueblerinas: *Las doce y media y sereno* de Manzano, con música de Chapí (1890); *El Monaguillo* de Sánchez Pastor, con música de Marqués (1891); *Los aparecidos* (1892) y *El cabo primero* (1895) ambas de Arniches y Celso Lucio, con música de Caballero, etc. Entre las zarzuelas cómicas históricas destacaron *El tambor de granaderos* (1894) y *¡Viva el Rey!* (1896), ambas de Sánchez Pastor, con música de Chapí; *El plan de ataque* y *La guardia amarilla*, las dos de Arniches y Lucio, estrenadas en 1897, la primera con música de Audrán y Vidal, y la segunda musicada por Jiménez. Ejemplos de zarzuelas melodramáticas de ambiente regional muy aplaudidas fueron: *Gigantes y cabezudos* (1898) de Echegaray, música de Caballero; *La Tempranica* (1900) de Romea y Giménez; *La alegría de la huerta* (1900) de Paso y García Álvarez, música de Chueca; *María de los Ángeles* (1900) de Arniches y Lucio, música de Chapí, etc.

Otros géneros teatrales menores que se desarrollaron dentro del género chico fueron la *parodia* y la *opereta*. La parodia, género desde antiguo cultivado por nuestros dramaturgos (Crespo Matellán, 1979), regocijó mucho al público finisecular como lo prueba el rotundo éxito que acompañó a la abundante producción de parodias escritas por Navarro y Gonzalvo (autor de *Tannhauser el estanquero*, con música de Giménez, ejemplo de unión de los géneros revista política y parodia), o por Salvador María Granés, cuyas obras parodiaron desde el teatro «grande» (*Dos cataclismos* y *Ni se empieza, ni se acaba*, parodias de las obras de Echegaray *Dos fanatismos* y *Cómo empieza y cómo acaba*), pasando por la ópera (*Carmela*, *La Golfemia*, parodias de las obras de Bizet y Puccini, respectivamente), hasta parodiar al mismo género chico (*El balido del zulú*, parodia de *La balada de la luz* de Eugenio Sellés).

La *opereta*, cuya primera incursión en España había sido las traducciones al español de las francesas por la Compañía de los Bufos, resurge de nuevo en nuestro país a principios de siglo, esta vez con traducciones e influencias de las operetas vienesas y alemanas de moda en toda Europa, siendo adaptada al acto único propio del género chico para ser representada en los teatros por horas. *La corte del Faraón* (1910) de Perrín y Palacios, música de Lleó, fue el ejemplo de opereta chica de más éxito. Pero la opereta extensa y cosmopolita, de varios actos, fue cobrando mayor auge a partir de la primera década de nuestro siglo, a la vez que iban decayendo las piezas breves. Todo preludiaba el fin del triunfo de los géneros teatrales breves en pro del nuevo renacer de la zarzuela grande que habría de producirse entre 1920 y 1936.

Simultáneamente, en la segunda década de nuestro siglo el género chico comenzó a «desintegrarse», por así decirlo, en las «variedades», a las que se llamó peyorativamente *género ínfimo*. En ellas entraban la canción o cuplé y el baile, ambos procedentes en su mayoría de las piezas más famosas del género chico (Salaün, 1990).

Si nos distanciamos de la polémica que desató la crítica teatral y los escritores del último tercio del pasado siglo en torno al «teatro chico» frente al «teatro

grande» y a su carencia o no de categoría artística¹, podemos valorar que el género chico no sólo consiguió legarnos un considerable número de obritas teatrales de gran categoría, sino toda una documentación riquísima para conocer la sociedad de la Restauración. Por otro lado, desde el punto de vista teatral, el género chico se adelantó y preparó el terreno para el triunfo de un realismo en la escena que en España no acababa de sentar sus bases. Si el estreno de *Juan José* de Dicenta, en 1895, causó escándalo por presentar en escena personajes de la clase social más baja, los sainetes llevaban años siendo protagonizados por los mismos.

El género chico, a la vez que recuperó el auge de los géneros teatrales menores y salvaguardó la herencia de la tradición clásica, especialmente en los subgéneros sainete y zarzuela como hemos visto, preparó el terreno al teatro cómico posterior, ya que en el juguete cómico de ciertos autores del género chico, como Enrique García Álvarez y Carlos Arniches, se podía encontrar el germen de la posterior comedia de astracán de Muñoz Seca (Fuente Ballesteros, 1985). El género teatral *astracán*² «dislocó, y vistió con nuevos ropajes, para hacerlos parecer diferentes», las mismas situaciones, personajes y argumentos, con «la acumulación de retruécanos, la pérdida de la verosimilitud en relación al teatro anterior y la prevalencia de la caricatura» (Fuente Ballesteros, 1985, pág. 44).

Podríamos concluir que la huella de los géneros teatrales menores de la segunda mitad del XIX llegó hasta el teatro de nuestro siglo, reflejándose en la estética del esperpento valleinclanesco (Oliva, 1978) y llegando hasta los dramaturgos de mayor actualidad como Miguel Romero Esteo, Francisco Nieva, Domingo Miras, Lauro Olmo, etc., en los cuales se detecta la búsqueda de esa tradición teatral de géneros menores «que arranca del paso, sigue en el entremés y culmina en el esperpento, sumando en el recorrido elementos procedentes de otros campos afines —los títeres, el romance de ciegos— y de otros subgéneros populares —el cante, la revista, la zarzuela—, serias tentativas por recuperar la

¹ La polémica surgida en torno a los teatros por horas ocupa toda la prensa de la época. A los artículos favorables de Eusebio Blasco se oponen las demoledoras crónicas de Manuel de la Revilla, Manuel Cañete o Eduardo Bustillo. Es clásico ya citar las opiniones a favor del género chico de Jacinto O. Picón, Juan Valera, Clarín, Jacinto Benavente y Galdós, entre otros. Romero Tobar (1967) añade a estas opiniones favorables la de un gran crítico de la época: Gómez de Baquero, *Andrenio*, en *La España Moderna*, 1898, mayo, CXIII, págs. 157-160. Aunque se centra en la defensa del casticismo madrileño frente a las otras modalidades de *tipos* reflejados en el teatro breve, es texto memorable *La defensa del sainete* de Ricardo de la Vega: «Señor don Armando Palacio Valdés: / Os pido licencia señor don Armando / si en pro del sainete la pluma tomando, / prefiriólo al género bufo francés [...]».

² La etimología de «astracán» aplicada a un tipo de género teatral la documenta Arturo Zabala (1985). Su origen parte del ámbito profesional del teatro en donde los decorados e ingenios de la tramoya de la disparatada comedia de magia, *El mágico de astracán* de Antonio Valladares de Sotomayor, eran aprovechados para otras comedias del mismo tipo de excesos; esto hizo que se aplicara el término a otras numerosas obras de magia con disparates tan escandalosos como la mencionada, que se mantuvo en cartel hasta bien entrado el siglo XIX; de ahí que se extendiera el término «astracanada» a cualquier disparate de las comedias.

multidimensionalidad del hecho teatral, o sea, la fiesta popular» (Huerta Calvo, 1980-1981; Romero Ferrer, 1993).

2.5

Las traducciones del teatro europeo del fin de siglo

Uno de los aspectos más llamativos y que más dificultan el acceso a la cultura del pasado *fin de siglo* es la enorme cantidad y diversidad de las obras literarias entonces difundidas. Alcanzó también al teatro, y los intentos de renovación surgidos en España no se entienden si no se considera la difusión de las propuestas de los dramaturgos europeos que fueron divulgándose entre el público español por diversos caminos. Voy a referirme aquí a las traducciones de textos teatrales que no son, con todo, sino uno de los aspectos que se deben tener en cuenta. Debe completarse la delimitación de este horizonte de posibilidades con el estudio de los repertorios de las compañías extranjeras que actuaron en las grandes ciudades españolas (véase Bohigas, 1946; Bonzi & Busquets, 1995; Busquets, 1987), la información que enviaban a sus periódicos diversos corresponsales en ciudades europeas, la crítica, las publicaciones extranjeras que se recibían privadamente o en instituciones como los casinos, o bien el conocimiento adquirido de forma directa durante viajes al extranjero que en no pocos casos resultó de decisiva influencia. Sólo así puede llegarse a una imagen posible de cómo, al sentir periclitadas las fórmulas teatrales decimonónicas, se les buscaron distintos recambios.

En España, los textos dramáticos traducidos se difundieron a través de periódicos, revistas culturales o en forma de libros. Los primeros procedimientos no excluían el último, sino que las obras se editaban como folletines o la tirada de la revista se vendía también encuadernada como volumen aparte de una empresa editorial de mayor alcance y sólo un careo del contenido de la revista con los catálogos editoriales respectivos ofrece una visión correcta. Y ya desde los años sesenta surgió también un tipo de ediciones cuidadas que se difundían amparadas por colecciones cada vez más ambiciosas artísticamente (Vélez, 1987, 1989).

Las colecciones de textos dramáticos —las tradicionales *galerías* dramáticas decimonónicas— no mostraron una especial sensibilidad hacia estas nuevas propuestas, y son los catálogos de otras editoriales los que proporcionan mejor información y, con frecuencia, los de modestas editoriales o las ediciones costeadas por los mismos traductores.

Los idiomas peninsulares empleados más frecuentemente en el teatro fueron el castellano y el catalán, pero aquí me referiré sobre todo al primero, no sin destacar la importancia decisiva que tuvieron las ediciones teatrales modernistas catalanas en la difusión de estas novedades estéticas.

De la relación y de los intercambios que mantenían los escritores residentes en Barcelona y Madrid —por citar tan sólo los dos centros que catalizan la actividad teatral más importante entonces— basta con recordar la presencia de Clarín en publicaciones barcelonesas (Beser, 1966) y su amistad con Yxart (Beser, 1960) o la de Pérez Galdós con Oller, Guimerá y otros. O la sintonía existente entre el círculo modernista de *La Vida Literaria* (1899) y el Teatro Artístico (1899) y los círculos modernistas catalanes en que se movían Adrià Gual (promotor del Teatre Íntim) o Santiago Rusiñol, que pinta el cartel anunciador de *Interior* de Maeterlinck, que se iba a representar en el Teatro Artístico, traducida y dirigida por Valle-Inclán (Rubio Jiménez, 1982a, págs. 210-219). Imposible, sin embargo, referirse aquí al teatro catalán del que han trazado panoramas convincentes Fábregas (1972), Gallén (1990) o VV.AA. (1979). Algunos dramaturgos cuentan con bibliografía específica sobre su recepción en la floreciente Cataluña modernista: Maeterlinck (Litvak, 1968), Wagner (Janés Nadal, 1983) o Hauptmann (Siguán, 1985).

El Naturalismo fue el primer movimiento que, apurando hasta su extremo el verismo, provocó su crisis. Zola ocupa su centro teórico, sobre todo con *El Naturalismo en el teatro* (1879, pero que no se tradujo hasta 1892 en *La España Moderna*) y en la práctica con la adaptación para la escena de algunas de sus novelas, que alcanzaron cierta resonancia en España desde los años ochenta. En 1883, Pina Domínguez tradujo adaptándola la versión teatral de *La taberna* (Bensoussan, 1975). En su arreglo traicionó el espíritu de la obra dándole un final menos patético y atenuando su carácter documental, modificaciones que justificó asegurando que el público español no hubiera soportado la crudeza de la obra francesa.

Una nueva traducción de *La taberna*, en 1884, firmada por Eduard Vidal i Valenciano y Rossend Arús, inicia, al decir de Lily Litvak (1969), el teatro naturalista catalán. Zola interesaba en aquellos años por el contenido social de sus obras y hasta finales de siglo permaneció vigente esta idea, publicándose nuevas traducciones de *La taberna* (por L. Suñer Casademunt), o *Germinal*, adaptada por J. P. Rivas. La editorial La España Moderna dio un espaldarazo definitivo a su difusión a comienzos de los años noventa, traduciendo la mayor parte de sus ensayos y otras obras, que fueron muy estimadas por los jóvenes radicales (Pérez de la Dehesa, 1971a).

En los años noventa, con todo, el panorama tendió a diversificarse con la difusión de los dramaturgos nórdicos, el simbolismo teatral y el inicio de una reacción mediterránea —Rostand, Praga, D'Annunzio— cuyo análisis desborda nuestros límites cronológicos.

Ibsen se introdujo a través de Francia, donde el estreno de *Espectros* en el Théâtre Libre en 1890 fue el primer hito importante (Robichez, 1957, págs. 92-103). A las librerías llegó simultáneamente de la mano de Édouard Rod (Lerner, 1969). Por aquellas fechas se comenzó a hablar de él en Madrid y Barcelona (detalles en Gregersen, 1936; Rubio Jiménez, 1982a, págs. 51-72; Valentí, 1973, págs. 209-221). En Barcelona, se representó *Un enemigo del pueblo* en castellano en 1893, traducido por Carles Costa y Josep M. Jordá, y *Nora* en catalán, traducido por F. Gomis. En 1896 se representó en catalán *Espectros*, traducido por Pompeu Fabra y J. Casas. Sobrepasado 1900 se publican numerosas

traducciones y se representa con frecuencia (véase una relación en Gallén, 1990).

Entre tanto, en Madrid era nuevamente La España Moderna la editorial más activa, editando entre 1891-1892, *Casa de muñecas*, *Espectros* y *Hedda Gabbler*, combinando la publicación en la revista y en volúmenes sueltos. El periódico *El Globo* dio a conocer como folletín *La dama del mar*, en 1896; *Revista Nueva* editó *El pato silvestre* (1899), y la *Revista de Arte Dramático y de Literatura* iniciaría un tiempo después la publicación de *Despertarientos de nuestra muerte* (1902). Para aquellas fechas se consideraba asentado el conocimiento de Ibsen, pero sobre todo como *teatro para lectura*, ya que las representaciones habían tenido muy poco éxito (detalles en Gregersen, 1936; Rubio Jiménez, 1982a).

La diferencia mayor entre su recepción en Barcelona y Madrid fue que mientras en la Ciudad Condal existían numerosas compañías de aficionados y activos grupos anarquistas, en Madrid casi todo pasaba por los teatros comerciales, poco dados a los riesgos innovadores.

Junto con Ibsen fueron difundiéndose otros dramaturgos nórdicos. Así se estrenó en Barcelona *Una quiebra* (1894), de Björnson, o se publicó *Los tejedores de Silesia* de Hauptmann (traducción de R. Mella) como folletín de la revista anarquista *La Ciencia Social*, en 1896, dentro de su «Biblioteca Ciencia Social» (Siguán, 1985). En Madrid, González Llana y Francos Rodríguez habían hecho mientras un arreglo de *Los tejedores* (1894) con el título de *El pan del pobre*, que desfiguró por completo el vigoroso drama social originario, como estudié en otra parte (Rubio Jiménez, 1982a, págs. 152-157). El vivísimo cuadro de miseria —como lo calificó Yxart (1894-1896)— quedó reducido a un deficiente melodrama, lo que no impidió que se suscitara aguda polémica que llegó al Parlamento en un ambiente sensible en aquel momento a la discusión de la *cuestión social*. Con todo, las ediciones de Björnson o Hauptmann fueron más frecuentes ya sobrepasado 1900.

Algo similar ocurre con otros autores como Sudermann o Strindberg. De éste, con anterioridad a 1900, apenas se encuentran menciones esporádicas —sobre todo de sus extravagancias— y las ediciones pertenecen ya a nuestro siglo según Díaz-Plaja (1963): *L'inspector Axel Borj* (Barcelona, 1902), *La señorita Julia* (1903), *Padre* (1905). Sudermann fue apreciado antes, siendo tal vez Unamuno su primer introductor con su traducción de *El honor*, en 1893, para *El Nervión* de Bilbao. Junto con *Magda*, fueron sus dramas más citados, estrenándose ambos en Madrid en 1897: *El honor* con el título de *El bajo y el principal* (arreglo de Fernández Villegas), convertido en un melodrama. Después de 1900 fue uno de los autores más recomendados en la *Biblioteca de El Productor* y *El Productor Literario*, publicaciones anarquistas individualistas. La editorial Ediciones Populares publicó en 1902 *El camino de los gatos*, *La mujer gris*, *La boda de Yolandia* y *El deseo*; en 1903, *El molino silencioso*, *La confesión del amigo* y *El cántico de la muerte*.

Este teatro y sus autores interesaron por su vigor ideológico, por su acerba crítica de la sociedad burguesa y la presentación de las condiciones de vida del proletariado, que los hacía gratos tanto a los escritores radicales pequeñoburgueses como a los socialistas y anarquistas militantes.

La década de los noventa fue también la del inicio de la difusión del teatro simbolista, que tuvo en Maeterlinck su mejor expresión. Tras su presentación parisiense por Octave Mirbeau (*Le Figaro*, 24 de agosto de 1890) y el estreno de *La intrusa* (1891) en el Théâtre d'Art, alentado por el poeta Paul Fort, se convirtió en uno de los autores más admirados e imitados del teatro *fin de siècle* (Robichez, 1957, págs. 104-198). En España, su primera presentación notable tuvo lugar con la representación de *L'intrusa* durante la segunda fiesta modernista de Sitges. Hacía apenas unos días que *L'Avenç* (números 15 y 16, agosto de 1893) había publicado la edición catalana del drama, acompañada de una carta de Maeterlinck a Pompeu Fabra, el traductor (Litvak, 1968; Palau de Nemes, 1962; Pérez de la Dehesa, 1971b). Se vio en su obra un alegato contra la fealdad y la deshumanización de la revolución industrial y del utilitarismo. De otra parte, lo que habían teorizado los simbolistas sobre el *drama ideal* se demostraba posible escénicamente en sus *dramas estáticos*, en particular la trilogía formada por *La intrusa*, *Interior* y *Los ciegos*.

En Madrid, José Martínez Ruiz tradujo al castellano *La intrusa* y al no encontrar empresa que la estrenara la publicó en 1896, en Valencia. No tuvo más fortuna en 1899 *Interior*, ensayado pero no estrenado en el Teatro Artístico con traducción y dirección de Valle-Inclán según González Blanco (*Vida Nueva*, número 8, 3 de diciembre de 1899).

De este modo, también el teatro maeterlinckiano hacía su entrada en España más como lectura que representado, generando toda una corriente de imitaciones. Su huella se hizo visible en seguida en Cataluña en autores como Gual (*Nocturn*), quien le dio además un lugar de honor en el Teatre Íntim estrenando *Interior* (1899, traducción de Pompeu Fabra); o Rusiñol en *L'alegría que passa*. En Madrid, se convirtió en uno de los modelos constantes para Azorín (*La fuerza del amor* [1901], *Diario de un enfermo* o años más tarde en su trilogía sobre *Lo invisible*), como ha estudiado entre otros Litvak (1974); Valle-Inclán en *Cenizas*, *Tragedia de ensueño*, *Comedia de ensueño*, etc.; Pérez de Ayala (*La dania negra*) o Martínez Sierra (*Teatro de ensueño*); terminó por configurarse toda una estética de la ensoñación (Rubio Jiménez, 1987, 1989b).

Después de 1900 se multiplicaron las ediciones y ensayos críticos, como estudió Pérez de la Dehesa (1971b). Tendrá un lugar de honor en revistas como *Helios* y *Renacimiento* o la compañía de su esposa, Georgette Leblanc, dará una serie de representaciones en Madrid, en 1904. Todo ello hace que la obra del escritor belga fuera uno de los acicates fundamentales en la renovación teatral española intentada en el cambio de siglo.

Aunque, como he indicado, nuestro recorrido se detiene en 1900 no se puede concluir sin aludir al menos a algunas obras y autores que iniciaron su difusión en el último decenio del siglo pasado y que alcanzaron mayor importancia en los decenios siguientes. Es el caso de Oscar Wilde y su versión del tema de *Salomé* (Davis, 1973), dramaturgos italianos como Marco Praga o sobre todo D'Annunzio, cuya influencia no ha sido estudiada sino con referencia a algún autor concreto como ocurre con éste y Valle-Inclán (Bugliani, 1976).

Los últimos forman parte de una reacción mediterránea contra la nebulosidad nórdica, la aparición de un tono culturalista distinto que salpica los textos de referencias a la cultura grecolatina y a las literaturas romances derivadas de ella.

Permanecen ciertos temas del decadentismo, pero las pasiones se somatizan en los personajes de una manera más activa, con procedimientos que no tardarán en producir —frente al estatismo simbolista maeterlinckiano— un teatro mucho más ágil, que aprovecharán después las vanguardias: el futurismo, el grottesco o Pirandello (Livio, 1976).

Esta nueva teatralidad nos sitúa ya en los grandes problemas del teatro de nuestro tiempo. Frente al verismo decimonónico que pretendió convertir la representación teatral en una réplica de lo real, se ofrecían ahora toda una serie de propuestas que tienen en común una creciente conciencia de la artificialidad del arte escénico, ya sea interior (los nórdicos, Maeterlinck), ya exterior, o tratando de compaginar ambas. El camino hacia la revalorización de lo exterior recibió un impulso definitivo en las postrimerías del siglo al estrenarse en 1897 *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand. Su estreno en España y su excepcional resonancia abrieron también en nuestro país unos horizontes nuevos o, mejor dicho, iban a justificar más adelante la evocación de la teatralidad de la tradición española áurea y romántica. Los comentarios de Rubén Darío escritos para *La Nación* de Buenos Aires y su poema *Cyrano en España* (*La Vida Literaria*, 4, 1899; luego recogido en *Cantos de vida y esperanza*) daban el visto bueno a este casticismo, que tuvo un desarrollo distinto al previsible en aquel momento (Rubio Jiménez, 1991).

En definitiva, en el último decenio del siglo pasado comenzaron a difundirse propuestas diversas que al alcanzar su pleno desarrollo en nuestro siglo hicieron que cambiara radicalmente la concepción del teatro.

2.6

Los primeros estrenos de Jacinto Benavente

Pocos autores dramáticos españoles ofrecen tan llamativas paradojas como Jacinto Benavente. La primera y más llamativa, el olvido en que ha caído su teatro en pocos años, difícilmente comprensible si se tiene en cuenta su dominio de la escena española durante más de medio siglo. Razones de carácter ideológico más que de estricto cambio de gusto parecen haber tenido un peso decisivo en su postergación sin que haya existido una labor de exégesis de su obra previa que pudiera explicarla. A diferencia de lo ocurrido con otros escritores, ni siquiera efemérides como el centenario de su nacimiento han supuesto algo más que una reiteración de tópicos (Llovet, 1966; Martí Farreras, 1966; Rodríguez Méndez, 1966). Apenas se pueden espigar estudios que escapen a esta rutina (Peñuelas, 1969; Portl, 1966). De manera que se ha pasado en pocos años en la consideración de la obra benaventina de una serie de ensayos hagiográficos (Lázaro, 1930; Sánchez Esteban, 1954) a breves estudios llenos de tópicos o simplemente al olvido.

Se impone por ello una vuelta al examen de inicio de sus actividades literarias, para reconstruirlas y valorarlas con una adecuada contextualización. Se comprueba entonces con facilidad que entre 1890-1900 —que son los años aquí considerados— Benavente se ganó una reputación notable entre los escritores más jóvenes como autor satírico, como dramaturgo y como impulsor de iniciativas renovadoras, entre las que con anterioridad a 1900 tuvieron cierta relevancia su paso como colaborador y director por la revista *La Vida Literaria* (1899), que tuvo durante ese tiempo un aire inequívocamente modernista y, sobre todo, la creación del primer *teatro independiente* madrileño —el Teatro Artístico (1899)— cuyo manifiesto escribió, publicándolo primero como *Maestros de párvulos* (*El Proscenio*, 26 de septiembre de 1897) y luego como *Teatro Artístico* (*Vida Nueva*, 8 de enero de 1899), defendiendo un teatro de calidad literaria, aunque sólo fuera apreciado por una minoría. Un intento digno de recuerdo, entre otras razones por haberse producido en él el primer estreno de Valle-Inclán: *Cenizas* (Rubio Jiménez, 1982a, págs. 210-219; 1990b).

Benavente venía ya dando muestras de un buen conocimiento de la literatura europea más innovadora en la prensa, donde publicó abundantes artículos con su firma o con pseudónimos (Rubio Jiménez, 1982b). Estas colaboraciones permiten entender la temprana fama del escritor como satírico, de incisivo estilo y una agudeza inusual, un escritor que conectaba con la brillante literatura satírica de la generación anterior todavía hoy poco valorada (Sobejano, 1967b). Benavente compartía con otros escritores de su generación el descontento por la situación española. En sus artículos denuncia las lacras del sistema parlamentario de la Restauración, el providencialismo de la política de Cánovas, la mediocridad de la sociedad burguesa española. Estos artículos tienen en nuestro caso el interés añadido de la estrecha relación de su contenido con el de parte del primer teatro benaventino, llegando en algún caso a coincidir literalmente sus títulos y contenidos con los de sus dramas: así ocurre en *De veraneo* (*El Globo*, 6 de julio de 1896), donde reitera varias veces la expresión «gente conocida».

En el primer teatro de Benavente se conjugan ya las dos direcciones que serán permanentes en su trayectoria: una serie de piezas donde la experimentación artística prima y otra de obras cuya finalidad era el análisis satírico de la sociedad española.

El primer grupo lo componen ocho breves textos que publicó agrupados como *Teatro fantástico* (1892) y que suponen una temprana y casi única muestra de teatro simbolista en España por aquellas fechas (González López, 1977). Benavente tantea en ellas diversos caminos. Alguna pieza es un diálogo reflexivo como ocurre en *Modernismo*, donde dos personajes debaten sobre éste. En *Amor de artista* se discute el tópico tema finisecular de la misión del artista en la sociedad. En otras ocasiones, avanza ya en dirección a las formas reflexivas que caracterizarán su teatro de madurez, diferenciando en *Cuento de primavera* entre el prólogo y el drama, y convirtiendo el primero en un verdadero manifiesto simbolista. En él, Ganimedes, además de adelantar el contenido de la pieza, orienta al público sobre su contenido: se tratará de crear un teatro de «ensueño vago y borroso», que despierte en los espectadores «un placentero mundo de ensueño», conceptos éstos que vienen a ser una versión divulgadora de las ideas que Mallarmé había expuesto en la *Revue Indépendante* al reflexionar sobre el

drama ideal. En la pieza que sigue se cuida la plasticidad escénica, se elabora con minucia el diálogo y hasta se introducen algunas escenas de canto.

En otras ocasiones las breves obras tienen resonancias literarias diversas que van desde Maeterlinck a los cuentistas Poe, Hoffmann o Maupassant en sus temas; incorpora elementos de la *comedia dell'arte*, la pantomima y el teatro de marionetas: *El encanto de una hora*, *Comedia italiana*, *La blancura de Pierrot* y *La senda del amor*. Todas ellas testimonian la amplitud y diversidad de sus lecturas.

Las series de piezas satíricas se iniciaron con *El nido ajeno* (1894), estrenada por Emilio Mario en el teatro de la Comedia. El primoroso diálogo lo es casi todo en esta amable sátira del matrimonio burgués. Su trama gira en torno al tema de una crisis matrimonial provocada por el paso del tiempo y el creciente hastío que produce y que se hace patente al llegar a la casa un viejo amigo. Al final, éste abandonará el «nido ajeno» y aunque todo vuelve a sus cauces queda flotando sobre el feliz desenlace una duda sobre el alcance de la felicidad hogareña.

Gente conocida (1896), que primero se tituló *Todo Madrid*, es una serie de «escenas de la vida moderna» ensartadas tal como anuncia su subtítulo y que guardan estrecha relación —como queda dicho— con los artículos que publicaba en *El Globo* en su sección «Arañazos y bufidos». La intriga se teje a partir de las idas y venidas de diversos personajes movidos por el interés, por alcanzar una mejor posición social o no perder la que ya tienen y dispuestos a todo por ello.

De nuevo el soporte fundamental es el diálogo y Ruiz Ramón ha destacado la utilización de «los apartes para mostrar el contraste entre palabra interior y palabra exterior» (1975, pág. 24). Lo satirizado es la hipocresía que preside las relaciones sociales.

La limpia teatralidad, la fluidez de las escenas y la consiguiente sensación de *naturalidad* que producía el espectáculo llamaron la atención de los críticos, pero iba a ser justamente esto lo que con el tiempo llegó a convertirse en el talón de Aquiles de su teatro, ya que con facilidad el diálogo dramático deviene en mera conversación, pierde intensidad y dramatismo para convertirse en charloteo. En el centro de este mundo falta una personalidad fuerte capaz de cuestionarlo y resulta por ello abusivo que se haya sostenido que *Gente conocida* es un drama ibseniano. Benavente, que había sido uno de los primeros en escribir en España sobre el dramaturgo noruego, no lo hizo, sin embargo, con entusiasmo (*La España Moderna*, XXXIX, 1892), prefiriendo el teatro de análisis de las costumbres contemporáneas de Hervieu, Curot, Donnay, Lavedan o Courteline.

En sus siguientes estrenos reincide Benavente en la sátira social aunque eligiendo ahora en cada caso un sector social determinado: el mundo del teatro en *El marido de la Téllez* (1897), la vida política en *La farándula* (1897), la burguesía madrileña y el *dilettantisimo* en *La comedia de las fieras* (1897).

El marido de la Téllez se inserta en la tradición del teatro reflexivo, en la serie que componen obras como *La comedia nueva*, o *El café* de Leandro Fernández de Moratín, que Emilio Mario seguía representando en sus beneficios como una forma de manifestar cuáles eran sus gustos y aspiraciones; o también, *Un crítico incipiente* (1891), estrenada por Echegaray en el momento en que su dramaturgia era puesta en entredicho y estaba en el aire lo que entonces se llamó la *cuestión* de los *viejos* y *nuevos moldes* teatrales.

La trama de *El marido de la Téllez* gira en torno a las tensiones suscitadas por el matrimonio de una actriz de gran renombre con un actor de inferior calidad. Aunque Benavente lo desmintió con una declaración incluida en su edición, era inevitable que el público descubriera numerosas analogías entre este «boceto de comedia» y el reciente matrimonio entre María Guerrero y el aristócrata Fernando Díaz de Mendoza.

Pero, con todo, si algo permanece vigente de esta obra es el diagnóstico que realiza en ella de la situación teatral española coincidente en su pesimismo con el que él mismo realizó entonces en la prensa y con el de otros escritores radicales (Rubio Jiménez, 1982a, págs. 175-228). Son satirizados todos los sectores que intervienen en la producción teatral: los empresarios empeñados en el rendimiento económico e incapaces de ninguna renovación estética —en especial, véase la escena quinta—; el mundo de los actores completamente jerarquizado y donde los divos imponen una verdadera dictadura al resto de sus compañeros, a los autores y al mismo público, siempre que se acepte mantener una imagen que responda a las expectativas de éste. Se establece así entre el actor y el público una doble tiranía: el actor hace y deshace los textos que interpreta y es considerado un ser superior, pero a cambio debe mantener unos comportamientos escénicos y aun sociales que se le imponen.

Uno de los pilares del drama es justamente el conflicto que surge entre las relaciones de la actriz Felicia y sus seguidores por su matrimonio con un actor mediocre, aunque de buena posición social. Su público se siente traicionado y la actriz despreciada.

El horizonte teatral que se vislumbra a lo largo de la sátira es a la postre realmente anodino y romo.

La farándula supuso la presentación por primera vez en el teatro benaventino de Moraleda, su simbólica ciudad provinciana de la estirpe de Orbajosa, de Galdós, o Vetusta, de Clarín, con las que mantiene relaciones de similitud evidentes. En Moraleda se vela obsesivamente por el mantenimiento de las apariencias. Cualquier sospecha de inmoralidad desencadena conflictos imprevisibles al estar controlada por sacerdotes *neos* y una congregación de mujeres pías que imponen su rigidez moral.

En este medio las relaciones amorosas entre Guadalupe y Aurelio —que en realidad son matrimonio pero lo mantienen en secreto por conveniencia— ponen en marcha la máquina de la murmuración y las calumnias.

La sátira contra esta moral hipócrita alcanza otra dimensión —la de sátira política— al presentar también los hábitos políticos del momento, denunciando la existencia de profesionales de la política que viven de la estupidez de las gentes provincianas, a quienes convencen con vanas promesas. Esgrimiendo lemas de moralidad se hacen con los votos de las poblaciones para traficar después con ellos según sus intereses. A través de Aurelio —que actualiza el tipo teatral de *raisonneur*—, Benavente denuncia las falsedades de este mundo y su funcionamiento en la simbólica Moraleda. Pero el escepticismo del personaje convierte su crítica en inocua, ya que él mismo optará al final por una cómoda salida personal, quedándose a vivir mediocrementemente en Moraleda, aprovechando una herencia. Una solución evasiva muy característica del teatro benaventino en los años siguientes y que se repite también en *La comida de las fieras*.

En esta ocasión, dramatiza la ruina de una familia de la alta burguesía madrileña y las reacciones morbosas e interesadas que provoca en su entorno. Hipólito y Victoria huirán finalmente de ese mundo hipócrita a consumir los restos de su fortuna en un modesto apartamento parisiense. La tesis benaventina viene a ser entonces que la intimidad es el baluarte donde el ser humano encuentra refugio y salvación de las zozobras de la vida social. La función de *raisonneur* la cumple en este caso Tomillares, mefistofélico personaje, conocedor de «todo Madrid» que se cuele en todas partes, haciendo comentarios de punzante ironía y premoniciones de ruina. Teatralmente es la figura más valiosa. Es a la vez autor, espectador y personaje, dando a la pieza una dimensión metateatral sugestiva, sintomática de la capacidad demiúrgica benaventina de la que dará sobradas pruebas en su larga trayectoria posterior y que debiera ser analizada con rigor antes de arrojar —como se ha hecho— su teatro al pozo del olvido. Con ser ciertas las reservas que críticos como Pérez de Ayala le hicieron (véase Rubio Jiménez, 1988b), no lo es menos que su teatro llena toda una época y que en el decenio aquí considerado era ya una de las voces más novedosas.

2.7

Apéndice: El teatro musical español durante el siglo XIX

Nació la ópera a fines del siglo XVI como aspiración a la unión intrínseca entre las artes (Jacopo Peri, 1561-1633; Giulio Caccini, h. 1550-1618), y a este principio propugnado normalmente por los tratadistas se ha pretendido volver (Christoph Gluck, 1714-1787; Richard Wagner, 1813-1883) siempre que se ha estimado abusiva la supremacía de la música sobre la palabra. Desde Italia se difundió a todas las cortes europeas. En España tuvo una brillante introducción con el estreno en 1629 de *La selva sin amor*, que fue definida como «égloga que se representó cantada a sus Majestades y Altezas, cosa nueva en España». Su autor, Félix Lope de Vega (1562-1635), informaba que los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro, «sin ser vistos», lo que algunos comentaristas han considerado como un antecedente de la disposición de la orquesta moderna, y resumía también la estética del nuevo género: «Cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás afectos».

La Corte de Felipe IV (1605-1665) constituyó el marco sociológico idóneo para el desarrollo del teatro musical, representado con espectacular escenografía barroca. Los palacios de la Zarzuela y del Buen Retiro fueron lugares adecuados para estas celebraciones. Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) escribió comedias con participación musical (*Eco y Narciso*, *Ni amor se libra de amor*, por ejemplo) en las que siguió la antigua práctica del teatro español, compuso algún libreto de ópera (*Celos aun del aire matan*, en tres actos, con música de Juan Hi-

dalgo [1613-1685]) y creó un nuevo tipo de teatro musical caracterizado por la alternancia de declamación y canto (*El jardín de Falerina*, *El laurel de Apolo*, *La púrpura de la rosa*); las fastuosas «fiestas de la Zarzuela» prestaron denominación al nuevo género. Intuyó además que el español tiene mejor disposición para escuchar zarzuelas que óperas, como muestran los siguientes versos de *La púrpura de la rosa* estrenada en el Buen Retiro en 1659: «¿No mira cuánto se arriesga / en que cólera española / sufra toda una comedia / cantada?». Sin embargo, utilizó en la primera los mismos temas mitológicos que habían dado origen a la segunda e introdujo símbolos y alegorías según las orientaciones artísticas de su tiempo; la participación en el reparto de zagalas y pastores hacía posible una apertura a la música popular y del recitativo de procedencia italiana; en los coros se aplicaría la técnica polifónica de la época. Así pues, en su iniciación la zarzuela fue un espectáculo aristocrático basado en argumentos de la Antigüedad; su diferencia con la ópera no fue social ni estética, sino formal: se representaba con la misma riqueza y opulencia de medios y solía constar de dos actos. En la loa de *El laurel de Apolo* la rústica labradora, personificación del Real Sitio de la Zarzuela, explica la vinculación italiana de esta clase de obras, que todavía no tenía denominación castellana determinada: «No es comedia, sino sólo / una fábula pequeña / en que, a imitación de Italia, / se canta y se representa; / que allí había de servir / como acaso, sin que tenga / más nombre que fiesta acaso».

Los dramaturgos de la escuela de Calderón o contemporáneos suyos contribuyeron a configurar la participación de la música en el teatro según las directrices modernas. Antonio de Solís (1610-1686), Juan Vélez (1579-1644), Francisco Bances Cándamo (1662-1704) y Juan Diamante (1665-1684) introdujeron la música en sus comedias o escribieron zarzuelas. Por falta de fuentes se conocen poco las partituras escritas para estas obras. Realizadas normalmente por los maestros de capilla de la Corte, es de suponer que reflejarían en ellas los caracteres de sus obras religiosas que han podido ser estudiadas. Se conservan fragmentos de la música compuesta por Hidalgo (1613-1685) para *Los celos hacen estrellas o el amor hace prodigios* de Juan Vélez. Juan Diamante precisaba en una de sus obras que se trataba de una «fiesta de zarzuela que se representó a las bodas del Excmo. Sr. Condestable de Castilla», lo que nos permite deducir la difusión que adquiere el término de zarzuela, así como que su práctica no quedó reducida a los palacios del rey. Más tarde pasaría a los teatros y perdería su clasismo inicial.

La música escénica de la primera mitad del siglo XVIII discurre por las mismas vías estilísticas que las demás artes: evolucionada continuidad de las formas precedentes e incidencia de los maestros italianos establecidos en España. Antonio de Zamora (h. 1664-1728) y José Cañizares (1676-1750) siguen y radicalizan la preceptiva de la escuela calderoniana: creación de zarzuelas, participación de la música en sus comedias, empleo de temas mitológicos, complejidad argumental y barroca escenografía. Con artificiosa tramoya se representaron *Todo lo vence el amor*, *Viento es la dicha de amor* (música de José Nebra, 1702-1768, en parte conservada en la Biblioteca Municipal de Madrid), *Acis y Galatea* (música de Antonio de Literes, 1673-1747, que incluyó recitativos y arietas según la práctica de la ópera) y *Veneno es de amor la envidia* (música de Sebastián Durón,

1660-1716, conservada manuscrita en la Biblioteca Nacional) de Antonio de Zamora. Cañizares colabora también con los mismos maestros; con Nebra estrenó en 1725 *De los encantos de amor la música es el mayor*; aparte de la monótona repetición de asuntos mitológicos (tan reiterados como en otros géneros poéticos o en la pintura) escribió comedias de santos en las cuales igual que en los autos sacramentales se insertaban números musicales; también resultaba obligado el canto y el baile en el sainete u otros tipos de piezas de intermedio o fin de fiesta, generalmente de autores distintos de los que había escrito la comedia, según se deduce de los recibos conservados.

Los teóricos del arte de esta centuria comprendieron con acierto los caracteres de la zarzuela. En la segunda edición de la *Poética* de Ignacio de Luzán (1702-1754), publicada en 1789, se afirma (como había dicho Calderón de la Barca) que «pudiera ser un equivalente de la ópera italiana y más adaptada que ella al genio y gusto de nuestros nacionales». Una explicación versificada semejante ofrece Tomás de Iriarte (1750-1791) en su poema *La Música*, en el que observa: «Que la recitada cantinela / es rémora tal vez que no le agrada», a la hispana «natural prontitud acostumbra», por lo que esta forma se distingue: «En que el discurso hablado / ya con frecuentes arias se interpola, / o ya con dúos, coros y recitado». Es lógico que la actitud de los ilustrados frente a la escuela dramática de Calderón de la Barca se proyectara en la desestimación de la zarzuela, cuyos textos fueron escritos por los mismos autores. Posteriormente la derivación de este género hacia una temática popular acentuó la oposición, porque se veía en él y en las otras formas menores una manifestación artística poco compatible con los ideales de progreso y europeización. Los tratadistas de esta primera etapa no se plantearon ningún problema en la denominación y definición formal de la zarzuela. En cambio se inicia ya la vigorosa polémica sobre su valoración.

Así pues, en el siglo XVIII se confirman las observaciones de Calderón. La ópera se considera como una forma teatral italiana que representan compañías de este país. España no es ajena al movimiento de expansión de estos artistas: lo mismo que en Madrid se establecieron igualmente en Barcelona a donde se trasladó Antonio Caldara (1670-1736), para asistir al estreno de una de sus obras; se interpretaron también óperas de Francesco Gasparini (1668-1727), Andrea Fiore (1686-1732), etc. Domingo Terradellas, 1713-1751 (*Merope*, *Mitridate*) y Vicente Martín y Soler (1754-1806) (*La cosa rara*, *El árbol de Diana*) destacaron entre los grandes maestros de esta centuria, pero realizaron su labor creadora en el contexto italiano y sus obras alcanzaron proyección europea (Martín y Soler era llamado Martini lo Spagnuolo y falleció en San Petersburgo en 1806). David Pérez (1711-1778) y Emmanuele de Astorga (1680-1757), cuyas óperas se representaron también en diversas naciones, eran hijos de familias españolas, pero nacidos en Italia. Dada esta dependencia de nuestros teatros de ópera con el arte de este país, no es extraño que en *Clementina*, pieza «toda cantada», don Ramón de la Cruz (1731-1794) buscara la colaboración de Luigi Boccherini (1743-1805). En cuanto a las adaptaciones de libretos italianos realizadas por el autor de *Las labradoras de Vallecas*, hay que interpretarlas como un intento de facilitar la divulgación de la ópera en ámbitos sociales más amplios. Puesto que en la zarzuela se había adoptado una temática que la diferenciaba totalmente de su anterior relación de asuntos argumentales con la ópera, se comprende que se plantease el

problema de la idoneidad de la lengua castellana para cultivar este género, condición que parecía inexcusable para la creación de una ópera española. Con este criterio hay que interpretar la siguiente nota que figura al dorso de la portada del libreto de *Glaura y Coriolano* (música de José Lidón, 1748-1834) impreso en 1792: «Es solamente un ensayo en nuestro idioma castellano de la grande ópera italiana con el objeto de demostrar que nuestra lengua es capaz de las modulaciones de la música y que podemos aspirar a formar con el tiempo un teatro lírico imitando a los italianos como han procurado hacerlo los franceses». Al mismo fin respondía la Real Orden de 28 de diciembre de 1799, ratificada el 11 de marzo de 1801, que obligaba a cantar las obras en castellano y por artistas españoles: las malas traducciones de textos franceses e italianos y las forzadas correspondencias con las partituras no contribuyeron a la consecución de los frutos que esperaba el legislador. El siglo XVIII legaba a la centuria siguiente una serie de cuestiones que van a configurar la debatida polémica sobre la ópera nacional.

2.7.1. La ópera española

Derogadas por José Bonaparte las prohibiciones de la Real Orden de 1799, tras la Guerra de la Independencia se produce un florecimiento de la ópera extranjera, especialmente italiana. Sorprende no sólo el número de obras estrenadas, sino también el de sus representaciones. En un primer período domina el arte de Gioacchino Rossini (1792-1868), objeto de fervorosa admiración. Posteriormente encuentra la misma aceptación la ópera romántica de Vincenzo Bellini (1801-1835) y Gaetano Donizetti (1797-1848). También suscitan entusiasmo las efectistas obras de Giacomo Meyerbeer (1791-1864) y de compositores franceses contemporáneos. La ópera no llega al pueblo, pero ha extendido su ámbito minoritario inicial en áreas de la aristocracia y de la burguesía en las que su influencia constituye tema de investigación sociológica.

Malgrado el desarrollo de una zarzuela con asuntos y caracteres propios, según la orientación de don Ramón de la Cruz, se comprende que tampoco se pretendiera cultivar como una alternativa de la ópera contemporánea, diferenciada por la interpretación declamada de los recitativos. Tal como se había enunciado en el texto transcrito que figura en la mencionada obra de Lidón, nuestros compositores aspiran a competir con los maestros extranjeros a través de la imitación de sus obras. Durante la primera mitad del siglo XIX se advierte en la contribución de nuestros autores caracteres que permiten distinguirla de la aportación posterior. En la primera parte fue corriente la composición de óperas con textos italianos de autores como Felice Romani (1788-1865), que en bastantes ocasiones habían sido ya utilizados por maestros de aquel país. Se llega incluso a traducir al italiano los libretos españoles, quizá para facilitar su difusión fuera de nuestras fronteras: esfuerzo vano y esperanzas frustradas. Al acercarnos a la mitad del siglo observamos una cierta rectificación con la interpretación de obras cantadas en castellano, sin conseguir por esto aumentar el número de representaciones. Los valores literarios de esta producción dramática son escasos; en cuanto a su versión musical, en el mejor de los casos es correcta, pero se ha estimado que adolecía de falta de interés teatral. Es preciso, sin embargo, recordar

los nombres de españoles que en este campo actuaron en el extranjero: Manuel García (1775-1832), Fernando Sor (1778-1839), José Melchor Gomis (1791-1836) o Tomás Genovés (1806-1861), que escribió en colaboración con Mariano José de Larra (1809-1837) *El rapto*, que aspiraba a abrir una vía española a la ópera, objetivo no logrado. Aparte de ellos, el compositor de esta época más relacionado con la música teatral fue Ramón Carnicer (1789-1855); director de los teatros de Santa Cruz de Barcelona y de la Cruz y del Príncipe de Madrid, figuraba entre sus obligaciones la contratación de compañías y elección de repertorio, por lo que contribuyó en buena parte al auge de la ópera italiana y a la difusión de la música de Rossini, de la que era fervoroso admirador, y cuyo estilo asumió en sus óperas *Elena e Malvina*, *Cristóforo Colombo* (poema de F. Romani), *Eufenio de Messina* y la obra romántica *Ismalia ossia morte ed amore*; en su período de director del teatro catalán de Santa Cruz estrenó con éxito *Adele di Lusignano* (libreto de Romani utilizado antes por Michel Carafa, 1787-1872), *Elena e Constantino* (basada en una obra anterior de Johannes Mayr, 1763-1845) y *Don Giovanni Tenorio* (con texto italiano de autor desconocido); la asimilación del arte de Rossini se hace especialmente ostensible en la sinfonía u obertura que escribió para *El barbero de Sevilla*; nombrado profesor de composición del Conservatorio de la capital, influyó en la orientación de sus discípulos hacia la música escénica y en la tendencia italiana de sus obras. Con formación derivada del estudio de la tradición polifónica española y a la vez atraído por el melodismo italiano, Hilarión Eslava (1807-1878) nos cuenta que sus críticos encontraban profanas sus composiciones sagradas, y religiosas las teatrales: su situación no difería mucho de la de sus antecesores los maestros de capilla barrocos objeto de los juicios adversos del P. Benito Feijoo (1676-1764). Eslava fue más afortunado que otros músicos de su época, ya que sus óperas *El solitario* (1841, escrita sobre una novela del vizconde Víctor D'Arlinecourt, 1789-1856) y *Las treguas de Ptolemaida* (1842) se representaron con singular aplauso en Cádiz, Sevilla, Granada, Málaga, Pamplona y Madrid. Sin embargo, la acogida menos entusiasta de *Pietro il Crudele* (1843), inspirada en *Lo cierto por lo dudoso* de Lope de Vega, y la actitud de los críticos le hicieron desistir de la música teatral, dedicándose sólo a la música religiosa y a la realización de una espléndida labor musicológica y docente con la publicación de la *Lira sacro hispana*, los métodos de Solfeo y la *Escuela completa de armonía y composición*. También fueron más fecundos los trabajos de investigación de Baltasar Saldoni (1807-1889) —cuyas biografías de músicos españoles constituyen una fuente inestimable para la reconstrucción de nuestro pasado musical—, que los de creación de música escénica, sin que éstos carecieran de importancia. Estudió en la escuela del monasterio de Montserrat y escribió en Barcelona *El triunfo del amor* con letra de José Alegret (h. 1800-d. 1826), en cuya casa se estrenó. En busca de nuevos horizontes se estableció en Madrid, donde recibió enseñanzas y apoyo de Carnicer que le permitieron componer y estrenar *Hiperuestra* (con tema que había sido desarrollado por Pietro Metastasio [1698-1782]), una de las óperas más elogiadas entre las escritas por los maestros españoles de su tiempo, según se deduce de la lectura de las críticas de la prensa de las ciudades en las que se representó (Madrid, Cádiz, Sevilla, Zaragoza, Málaga y Valencia); también fue muy apreciada *Cleonice, regina di Siria* (adaptación de *Demetrio* de Metastasio) a pesar de que tanto

las crónicas como los apuntes autobiográficos del autor reflejan el poco interés con que fue ensayada e interpretada lo mismo en Madrid como en Barcelona; *Saladino e Clotilde*, *Boabdil, último rey de Granada* y *Guzmán el Bueno* no llegaron a estrenarse.

Es lógico que estos fallidos intentos desanimaran a nuestros autores y músicos. Veinte años tenía Ignacio Ovejero (1828-1889) cuando daba a conocer con acogida lisonjera su ópera *Hernán Cortés*, pero en adelante renunció a la música teatral para limitarse a la religiosa. Ventura Sánchez Lamadrid (a. 1820-d. 1858) compuso una nueva obra basada en Cristóbal Colón y se inspiró en el drama de Martínez de la Rosa para hacer *La congiura di Venezia*. De origen italiano, tras del estreno de la ópera bufa *Il carrozino da vendere*, Basilio Basili (1803-1895) participó de los ideales de creación de una ópera española con la composición de *El diablo predicador* (1846) cuyo texto escribió Ventura de la Vega (1807-1865) basado en una comedia de Luis Belmonte y Bermúdez (1527-1650). Dionisio Scarlatti y Aldama (1810-1880) (*I guelfi ed i ghibellini*, *La donna di Ravenna*, *Blanca de Lara*) descendía de los famosos compositores del mismo apellido y también propugnó la formación de un teatro hispano, para lo que pretendió fundar una Academia Real de Música y Declamación cuyos objetivos no estuvieron claros, suscitaron oposición y fracasaron. Por otra parte, la introducción de canciones populares, jácaras y piezas burlescas en las óperas italianas traducidas constituía una metodología inadecuada y de dudoso gusto para conseguir la renovación de nuestro teatro.

Impulsadas por el general Javier Castaños (1756-1852), las brillantes temporadas de ópera celebradas en Barcelona movieron a diversos compositores a intentar emular a los maestros italianos. Se trata de músicos de una o dos óperas que lograban representar después de mucho esfuerzo, y aunque eran recibidas con generosa reacción del público y buena crítica, no se integraban en el repertorio ni se interpretaban en otras ciudades: Vicente Cuyás (1816-1839; *La Fattuschiara*); Antonio Rovira (h. 1820-1860; *Sermondo il Generoso*); Eduardo Domínguez de Gironella (1814-h. 1870; *La Vedovella*, *La dama del castello*); Carlos Grassi (1818-1886; *Il proscrito di Altemburgo*); Francisco Porcell (1813-1881; *Sueño y realidad*; adaptó *El trovador* de García Gutiérrez, adelantándose a la célebre ópera italiana); Juan Sariols y Porta (1820-d. 1868; *Gonzalo*, *Gildippe ed Odoardo*, *Melusina*), y Nicolás Manent (1827-1887; *Gualterio di Monsonis*). El *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* de Saldoni contiene amplias noticias de estos compositores, hoy muy poco conocidos. Lo mismo cabe afirmar de otros músicos de distintas provincias, como José Valero (a. 1843-1866) en Valencia (*La Esmeralda*, con libreto italiano basado en *Notre Dame de París* de Víctor Hugo [1802-1885]; *Don Alonso de Ojeda*, ópera española), José Antonio Martos (a. 1820-d. 1843) en Granada (*Veleda o la sacerdotisa de los galos*, con poema de Nicolás Peñalver y López [a. 1826-d. 1845] inspirado en François Chateaubriand, 1786-1848) y Francisco Gómez (a. 1830-d. 1850) en Cádiz (*Irza*, ópera de tema americano que fue interpretada en Madrid por el célebre Enrico Tamberlick, 1820-1889).

Al lado de todos estos maestros con pretensiones fallidas, es necesario distinguir a dos músicos. Juan Crisóstomo Arriaga (1806-1826) deslumbraba a sus profesores del Conservatorio de París con sus facultades portentosas; la muerte

truncó prematuramente una carrera que *Los esclavos felices* hacía suponer fecunda. Imbuido de italianismo asimilado a través de sus estudios de aquel país, Emilio Arrieta (1823-1894) mostraba en *Ildegonda* y *La conquista de Granada* (ambas con libreto del italiano Temistocle Solera [1815-1878] y estrenadas en 1849 y 1850 respectivamente en el teatro del Palacio Real) buen gusto, elegante y fluido melodismo, y dominio de la técnica teatral de la época, cualidades que permitían augurar una brillante producción: la tuvo pero en la zarzuela, a la que se dedicó al establecerse en España, a pesar de su oposición inicial a este género; no obstante, la afortunada conversión de *Marina* en ópera se ofrecía para sus epígonos como un ejemplo más idóneo que las dos anteriores.

Hacia mediados del siglo se intensifican los esfuerzos para la creación de una ópera española; aunque, según veremos, no había unanimidad sobre los criterios de diferenciación de un teatro musical propio, parecía condición inexcusable que fuese cantado en nuestro idioma. Las dificultades para el estreno de *Padilla o el asedio de Mesina* no desanimaron a Espín y Guillén (1812-1881), quien fundó con la colaboración de Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) la revista *La Iberia Musical* (posteriormente *Musical y Literaria*) para promover una campaña que apoyaban los críticos musicales de distintos periódicos. El problema se hace obsesivo en la cultura de este período: aflora en crónicas y discursos. Como consecuencia se suscita la cuestión de la idoneidad de los libretos: Saldoni nos informa que pagó 3.000 reales al malogrado autor Miguel González Auriol (1820-1845) por el texto de *Boabdil, último rey moro de Granada*, y 2.000 a Domingo Aracri (a. 1830-d. 1855) por la versión italiana del mismo, aunque precisa que la hizo con singular esmero y con tal felicidad que más bien parece obra original: a este autor le abonó otros 3.000 reales por un nuevo libreto con el título de *Guzmán el Bueno*; Ángel de la Riva estaba convencido de que en cuanto a la ópera puramente nacional, él fue quizá el primero que en nuestro siglo concibió el pensamiento de su creación, haciendo sacrificios como ninguno para realizar tan patriótica idea: no aclara, en cambio, lo que entendía por nacional, dada la traducción de *Boabdil*. A pesar de haber vivido con plenitud el ambiente de la ópera italiana en España, Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) no cultivó este género porque no encontraba un poeta adecuado; los críticos ratificaban esta opinión. Pero el problema no era sólo de España. Aunque la ópera nació como unión de las dos artes, los literatos de mayor prestigio terminaron por desentenderse de este género.

En el caso particular de España, los músicos se quejaban también de que el teatro lírico no contase con mayor apoyo estatal. Las ilusiones puestas en el Teatro Real quedaron defraudadas. Existen varias estadísticas de las óperas estrenadas: cedida por José Bilbao, en el archivo de José Subirá (1882-1980) figuraba una *Relación de las óperas que se han cantado en este teatro desde su inauguración, el 19 de noviembre de 1850, hasta el día de la fecha (31 de octubre de 1900), con expresión del número de representaciones de cada una*; su lectura revela que la programación se centra en los compositores italianos postrossinianos, el arte francés y la introducción del wagnerismo. En cuanto a los autores españoles, sólo se ofrecieron (en escaso número de funciones) óperas de Arrieta, Ruperto Chapí (1851-1909), Tomás Bretón (1850-1923), Emilio Serrano (1850-1939), Valentín Zubiaurre (1837-1914), Manuel Fernández Grajal (1838-1920) y Antonio

Santamaría (h. 1865-d. 1898); los estrenos se producían en las fechas menos favorables del curso y se encomendaban a cantantes sin la categoría de grandes divos, lo que disminuía las posibilidades de éxito. En cambio, es justo recordar que Isabel II (1830-1904) mandó construir en el Palacio Real un teatro de Cámara en el que se estrenaron *Ildegonda* y *La conquista de Granada* de Arrieta y se representaron óperas de autores italianos.

El 13 de diciembre de 1857 publicó la Real Academia Española un certamen para premiar un «drama lírico» en verso; se presentaron 13 y se acordó por mayoría que no había lugar a la concesión del premio, si bien se otorgó un accésit a Antonio Arnao (1828-1889). En 1874 y 1876 los concursos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fueron declarados desiertos. Después de la Revolución de 1868 se creó en torno al teatro Alhambra una sociedad para el fomento de la ópera española y quizá también con alguna finalidad política concomitante; convocó un concurso para óperas terminadas que se resolvió con la concesión de dos primeros premios (*Atahualpa* de Enrique Barrera [1844-1922] y *Don Fernando el Emplazado* de Zubiaurre, ambos alumnos de Eslava) y dos segundos (*El puñal de misericordia* de Rafael Aceves [1837-1876] y Antonio Llanos [1841-1906] y *Una venganza* de Manuel y Tomás Fernández Grajal [1839-1914], los cuatro discípulos de Arrieta). Al iniciarse el siglo siguiente se produjo un nuevo proyecto de estímulo para el desarrollo de la ópera con la construcción del Teatro Lírico, en principio destinado por el empresario Luciano Berriatúa a este fin. Todos estos esfuerzos cristalizaron en la creación de una modesta nómina de obras que permite estudiar las orientaciones estilísticas de nuestros autores. En 1905 la Academia de San Fernando convocaba un nuevo concurso y acertaba en su resolución, ya que fue premiada *La vida breve* de Manuel de Falla (1876-1946) sobre un texto de Carlos Fernández Shaw.

Continúa en esta etapa la práctica de la traducción de textos extranjeros, más que para una nueva versión musical, para facilitar su intelección (en algunos casos existen varias de una misma obra); se extiende el área de traducciones: A. Gil Goraliza publicó en castellano los libretos de Wagner que Joaquín Pena (1873-1944) trasladó al catalán junto con los de otros compositores como Gluck, Wolfgang A. Mozart (1756-1791), Gasparo Spontini (1774-1851), Richard Strauss (1864-1949), Bearich Smetana (1824-1884), Rimski Korsakoff (1844-1908), etc. Se reconoce también una cierta evolución en la aportación original de nuestros libretistas. El citado Arnao (versificador correcto, escribió para el teatro lírico *Don Rodrigo*, *Pelayo*, *Guzmán el Bueno*, *Las naves de Cortés*, *La muerte de Garcilaso*, etc.) y el poeta y militar Mariano Capdepón (h. 1835-1897) (*Mitrídates*, *Roger de Flor*, *Una venganza*, etc.; fue escritor prolífico y tradujo las óperas *El trovador*, *Rigoletto* y *Cavalleria rusticana*) aplicaron a la ópera la estética del cuadro de historia (de modo más efectista por este último, en el que se manifiesta todavía la influencia de los italianos Romani o Francesco Piave [1810-1876]); sus libretos fueron propuestos para la composición de la ópera que debían realizar los pensionados de la Academia de España en Roma y para los concursos de fin de carrera del Conservatorio. Poeta correcto y académico, Juan Antonio Cavestany (1861-1924) no escribió para teatro lírico más que un solo libreto, *Farinelli*, que utilizó Bretón. Otro autor de obra reducida fue el político Francisco de Cárdenas (1816-1898), que alcanzó cierto éxito con *Ledia*.

Aunque en principio pudiera parecer que el dramatismo del teatro de José Echegaray (1833-1916) podía haber inspirado a los compositores que prolongaban el empleo de los temas románticos, la experiencia de *Irene de Otranto* demostró que la concepción de sus personajes y su arquitectura escénica no se avenían con los caracteres de la ópera. En *Raimundo Lulio* (obra muy elogiada por la crítica de la época) se hacen también patentes los aspectos románticos que subyacen en el realismo social del teatro de Joaquín Dicenta (1862-1917).

En los autores de fin de siglo o en los que afirman su personalidad en el siguiente, se advierte sin embargo una intención renovadora. Con estudios musicales, Miguel Ramos Carrión (1847-1915) no fue poeta que escribiese obras para el teatro musical, sino un dramaturgo especializado en las distintas clases de textos propios de la música escénica; a fin de conectar con los principios de la ópera española se basó en *El mayor encanto, amor* de Calderón de la Barca en la realización de su libreto *Circe*, en el que muestra menos libertad y desenvoltura que en los de zarzuela, quizá por inexperiencia, por respeto al género, que se consideraba superior, o por la misma índole mitológica del tema; no obstante se refleja su dominio técnico y la superación de la retórica romántica. Más difusos pero con versos de estimable lirismo y acertada expresión ambiental son los libretos de Carlos Fernández Shaw, 1865-1911 (*Margarita la tornera*, *La maja de rumbo*, *Colomba*), en cuya elaboración (lo mismo que en Ramos Carrión) era forzoso que se proyectara su experiencia de autor de zarzuelas; los críticos más severos no pueden negarle el mérito de haber inspirado a Falla *La vida breve*, quizá la más hermosa ópera española.

Los compositores premiados en el concurso del Alhambra tuvieron exigua carrera teatral. Tras de su estreno en este Coliseo, con traducción desafortunada del libreto de Castelvechio y Palermi, Zubiaurre consiguió que su obra galardonada (*Don Fernando el Emplazado*) se representara en el Teatro Real, por supuesto cantada en italiano; en *Ledia* se apartaba de la línea anterior, ya que adoptaba la forma de la gran ópera francesa e introducía elementos de la música popular vasca; dedicado a la enseñanza en el Conservatorio, al servicio de la capilla real y a las tareas académicas, desistió de la composición escénica. E. Barrera no dejó más recuerdo en la historia de la ópera española que el premio conseguido con *Atahualpa*. Tomás Fernández Grajal escribió algunas óperas estimables que no superaron el éxito inicial obtenido con *Una venganza*, realizada en colaboración con su hermano Manuel (1838-1920) y libreto de Capdepón. A este grupo de profesores del Conservatorio perteneció Antonio Llanos y Berete (1841-1906), que en conmemoración del cuarto centenario del descubrimiento estrenó *Cristóbal Colón* en 1892; con anterioridad tuvo buen éxito con *Tierra* y se le premió *El puñal de misericordia* compuesta con Aceves. Apolinar Brull (1845-1905) simultaneó la docencia con una labor teatral orientada fundamentalmente a la zarzuela, aunque escribió también las óperas *Guldnara* y *Magdalena*, esta última inédita.

Del conjunto de este mediocre panorama destacan las aportaciones de Ruperto Chapí, Tomás Bretón y Emilio Serrano y, por distintas razones, la de Felipe Pedrell (1841-1922). La obligación de estancia en diversos países implicada por la obtención del premio de Roma favorecía el conocimiento y asimilación de nuevas tendencias. Los trabajos realizados por Chapí al principio de su carrera

de compositor muestran una clara vocación hacia la ópera. En las obras de esta etapa se advierte su dependencia de los criterios vigentes en la gran ópera de su tiempo y de los libretos utilizados en el Conservatorio, lo que explica su adscripción a los temas históricos (*Vasco Núñez de Balboa*, *Las naves de Cortés*, *La hija de la fe*, *La muerte de Garcilaso*). Esta inclinación inicial quedó interrumpida porque las circunstancias poco favorables para la ópera española le obligaron a dedicarse a la zarzuela. Sin embargo, para apoyar el proyecto de Berriatúa en el Teatro Lírico compuso en 1902 la ópera *Circe*; su diferencia con las anteriores pone de manifiesto la influencia del dominio que había adquirido en la música teatral: Chapí consigue una compenetración perfecta con el libreto de Ramos Carrión; sin que fuera obstáculo la abundante producción de sainetes, juguetes cómicos y revistas del género chico, ambos autores desarrollaron el argumento clásico con el respeto, equilibrio y medida que su origen y naturaleza requerían. Los temas mitológicos e históricos quedaban superados en *Margarita la tornera* a través de la adaptación de Fernández Shaw de la leyenda de José Zorrilla (1817-1893); por el origen del asunto y por la hermosa partitura compuesta por Chapí se abría una nueva esperanza para la ópera española a la que el maestro no pudo contribuir por la proximidad entre el estreno y su fallecimiento. Los críticos contemporáneos (Manuel Manrique de Lara, 1863-1929; Eduardo Muñoz, 1863-1915; Antonio Peña y Goñi, 1846-1896, etc.) confiaban en la proyección futura y en la función de impulso de su obra; se le llegó a comparar con Mozart y se exageró su wagnerismo; se vio en *Circe* la combinación del estilo melódico de Bellini con las ideas de Wagner; lógicamente estos juicios han sido revisados.

No tuvo Tomás Bretón la misma benevolencia estimativa; incluso escritores posteriores como Adolfo Salazar (1890-1958) se creen en la obligación de comparar a los dos compositores con desventaja para el autor de *La verbena de la Paloma*. Sin embargo, ha de valorarse su esfuerzo para superar rutinas, asumir las nuevas orientaciones y crear una verdadera ópera nacional. *Guzmán el Bueno* es un trabajo de fin de carrera en el que empleó un libreto de Antonio Arnao; en adelante prescindirá de estos textos académicos y los escribirá por sí mismo o intervendrá directamente en su elaboración; aprende alemán para conocer mejor a Wagner, aunque sólo adopte aspectos concretos de su arte; en Viena entra en relación con el nacionalismo centroeuropeo. *Los amantes de Teruel* es ópera de pensionado: escribió el libreto a partir del drama de Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880); por imposición de las normas de la época hubo de ser traducido al italiano; en su estreno en el Teatro Real obtuvo un éxito clamoroso y sorprendente, se convirtió en símbolo de renovación y se representó en Praga y Viena. Más interesantes son *Garín* (con tema de leyenda medieval catalana y libreto de Fereal escrito con instrucciones del músico) y *La Dolores* (con texto de Bretón en adaptación de la obra de José Feliú y Codina, 1847-1897) porque, según la estética contemporánea, el compositor introduce elementos derivados de la música popular, como la sardana en la primera y la jota en la segunda, ambas con carisma multitudinario, especialmente ésta. *Farinelli* (libro de Cavestany) fue la aportación de Bretón a la convocatoria de Berriatúa. *Raquel* y *Tabaré* (sobre poema de Juan Zorrilla San Martín, 1855-1931) alcanzaron éxito más restringido, aunque contienen bellas y valiosas páginas. Resulta extraña la severidad de Peña y Goñi y Rafael Mitjana (1869-1921) con las óperas

de Bretón, que fueron acogidas con mayor entusiasmo por el público; los enemigos del compositor se apresuraron a traducir y publicar una crítica poco favorable de Édouard Hanslick (1865-1904); sin embargo, a pesar de los defectos que puedan señalarse en sus obras, Bretón intuyó los caracteres que deberían distinguir la ópera española.

Condiscípulo de los dos maestros anteriores e igualmente pensionados en Roma, Serrano no tuvo la misma popularidad porque no logró el éxito alcanzado por Bretón en *La Dolores* y *La verbena de la Paloma* y por Chapí en *La Revoltosa* y tantas otras zarzuelas; sin embargo realizó una producción operística ecléctica, con una elegante y fluida concepción melódica (*Mitridates*, con libreto de Capdepón; *Doña Juana la Loca*, trabajo de pensionado con texto de E. Palermi; *Irene de Otranto*, adaptación del drama de Echegaray; *Gonzalo de Córdoba*); aunque cultiva el tema de historia, en su última obra (*La maja de rumbo* de Fernández Shaw) adopta el motivo madrileño, pero esta nueva orientación de su estilo no tuvo continuidad. Más joven que los maestros anteriores, Ricardo Villa (1873-1935) sigue la misma estética en *Raimundo Lulio*, escrita como cooperación a la campaña de principios del siglo en favor del desarrollo de la ópera nacional. Amadeo Vives, 1871-1932 (*Colomba*), y José Serrano, 1875-1941 (*La venta de los gatos*), continuaron su carrera teatral por la vía de la zarzuela y la opereta.

Las orientaciones eclécticas tuvieron verificación valenciana en Salvador Giner (1832-1911), quien estrenó con éxito local las óperas *El soñador*, *Sagunto*, *El Fantasma* y *Morel*. En Barcelona, Mariano Obiols (1809-1888) fue discípulo de Saverio Mercadante (1797-1870), pero recibió también consejo de maestros franceses (*Edita de Belcourt*). Con distinto criterio, la colaboración de Eduardo Marquina (1879-1946) con Enrique Morera (1865-1942) en *Emporium* permite lamentar que dada la musicalidad modernista de sus versos, el poeta no hubiese tenido más ocasiones de contribuir a la renovación del estilo de los libretos de ópera. Pero la transformación más profunda de la estética de la ópera española fue propugnada por Pedrell; al principio recibió la influencia normal del arte italiano (*El último abencerraje*, *Quasimodo*) pero más tarde sus ideales se orientaron hacia el wagnerismo y, especialmente, hacia el nacionalismo; en sus escritos defendió con insistencia que el compositor ha de fundamentar su obra en los temas que configuran la tradición musical de cada pueblo. Si Víctor Balaguer (1824-1901) había ofrecido textos a Soriols y Manent, ahora Pedrell adapta su poema *Los Pirineos* en el libreto de una trilogía del mismo título; con la misma intención de fidelidad al espíritu de la obra recurre a *La Celestina* de Fernando de Rojas (1468-1541) y a *Lo Compte Arnau* de Juan Maragall (1860-1911). Sus aspiraciones fueron quizá superiores a sus facultades de compositor y a su formación técnica, pero sus ideas y enseñanzas serían desarrolladas por Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1868-1916) y, sobre todo, Falla. En los dos primeros la influencia se patentiza primordialmente en la producción instrumental muy superior a la teatral: *Goyescas* sigue siendo música poemática en su transposición escénica. *La vida breve* de Falla encierra otras posibilidades de proyección posterior insuficientemente verificadas por el menor interés del compositor del siglo xx hacia la música dramática; *El retablo de maese Pedro* constituye la más hermosa profundización de los principios nacionalistas en versión de

cámara pero el lenguaje sonoro que los exterioriza está ya muy lejos del estilo que regía cuando Pedrell los formulaba.

2.7.2. La zarzuela y las etapas de su desarrollo

Si a fines del siglo XVIII el éxito de las formas menores supera al de la zarzuela, en las primeras décadas de la centuria siguiente el apogeo de la ópera italiana contribuyó al olvido de este género. Las obras de Rossini, Donizetti, Bellini, Mercadante, etc., dieron al traste con el arte lírico-dramático español; se salvó del naufragio, aunque bastante averiada, la tonadilla. Evidentemente este tipo de piezas no era suficiente para competir con los compositores extranjeros, por lo que no debe extrañarnos que, como afirma Peña y Goñi, nuestros maestros «se lanzaran todos a la ópera; nadie se acordó ni un instante de la zarzuela»; sin embargo, ya hemos comprobado los resultados. En esta época no se podía pensar en formar compañías de ópera sin una preparación adecuada de los cantantes que permitiese superar el empirismo anterior; tampoco resultaba idónea para el compositor teatral la enseñanza tradicional de maestro de capilla. Por esto con el precedente de los centros italianos, por Real Decreto de 15 de julio de 1830 se creó el Real Conservatorio de Música de Madrid. En homenaje a la reina, en febrero de 1832 se estrenó en su salón de actos *Los enredos de un curioso*, obra teatral anunciada como melodrama, letra del profesor de literatura don Félix Enciso Castrillón (a. 1800-d. 1839) y música de Carnicer, Pedro Albéniz (1795-1855) y Saldoni; el interés de la misma radica en su carácter (tema costumbrista) y estructura de zarzuela. Sin pretenderlo los autores, la obra se convirtió en punto de partida para una nueva etapa de este género. Posteriormente se estrenaba *El rapto* de Larra y Genovés, con no muy buena crítica y algún desconcierto entre los censores y el público, desconocedores ya del antiguo teatro español; los autores la denominaron ópera española, aunque como en el caso anterior se trataba de una zarzuela. El 12 de marzo de 1837, Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) y el compositor Basilio Basili daban a conocer *El kovio y el concierto. Comedia zarzuela*, título equívoco pero indicativo de la voluntad de hacer un teatro distinto de la ópera italiana; tema, por otra parte, de la obra, en la que compite la humilde representante del drama lírico español con la orgullosa del teatro italiano. Cabe también citar la contribución a la recuperación y renovación de este género hispano de la parodia *Las sacerdotisas del sol* de Juan del Peral (h. 1815-1888) y Cristóbal Oudrid (1825-1877) y de las zarzuelas *Palo de ciego* (de Peral y Rafael Hernando, [1822-1888]) y *Misterios de bastidores* de Francisco Montemar (1825-1889) y Cristóbal Oudrid. Asimismo, en esta etapa de búsqueda de identidad para el renacido teatro musical hay que destacar el estreno el 3 de abril de 1843 de *Jeroma la Castañera*, del actor M. Moreno Fernández y el maestro Soriano Fuertes: anunciada como tonadilla, es una preciosa zarzuela costumbrista que alcanzó miles de representaciones en España y América. Hubo también una amplia producción de piezas de tema andaluz que permitió la introducción de canciones y bailes, práctica a la que se remite la orientación popular adoptada (por ejemplo, *La venta del puerto o Juanillo el contrabandista* de Moreno Fernández, música de Oudrid); el cansancio derivado de la abusiva

incidencia en esta temática obligó a buscar nuevos horizontes argumentales; no obstante el motivo andaluz no se perdió; José Sanz Pérez de Mendoza, 1818-1870 (que fue jefe del Archivo Histórico Nacional), llegó incluso a utilizar en su teatro una expresión lingüística con caracteres propios del caló gitano (*El tío caniyitas*, música de Soriano Fuertes).

El período de configuración de la zarzuela moderna culmina con el estreno de *Colegiales y soldados* de Mariano Pina (1820-1883) y Hernando. En su tiempo, Eduardo Velaz (h. 1800-1865) estimaba que en ella se hallan constituidas, tanto en su conjunto como en sus detalles y estilo, las formas de la zarzuela moderna. Ante las dificultades que entrañaba la creación de la ópera española (la experiencia lo había demostrado) los compositores intuyeron que se había encontrado la fórmula del verdadero teatro lírico español, adecuada a la vez al ejercicio de sus facultades creadoras y, como había observado Eximeno, al temperamento de nuestro pueblo. El artículo *Curiosidad histórica*, publicado por Barbieri en *La Correspondencia Musical* (núm. 216, 16 de febrero de 1885) pone de manifiesto el sorprendente número de literatos y de músicos que cultivaron la zarzuela desde el estreno en el Conservatorio de *Los enredos de un curioso* en febrero de 1832, fecha que no vacila en considerar como la de iniciación de la era moderna de la zarzuela y de la ópera española: nada menos que 475 autores y 240 músicos figuran en sus listas, ampliadas por información de Antonio Fargas y Soler (1813-1888) con cuatro nuevos nombres de poetas y otros tantos de compositores. Es innecesario encarecer la importancia de este hecho cultural. Su impulso y desarrollo se debe a los maestros Joaquín Gaztambide (1822-1870), Barbieri, Oudrid, Hernando y José Inzenga (1828-1891), quienes unidos al libretista Luis Olona (1823-1863) y al cantante Francisco Salas (1812-1875) formaron en 1851 una sociedad con el fin de cultivar el nuevo género. Desde el punto de vista literario tiene interés consignar que en el manifiesto de presentación se indicaba que habían encargado libretos entre otros autores a Ventura de la Vega, Tomás Rodríguez Rubí (1817-1893), Ceferino Suárez Bravo (1825-1896) y Eulogio Florentino Sanz (1822-1881). Cuando, en 1854, Hernando, Inzenga y Oudrid salieron del grupo, la zarzuela estaba ya consolidada. No se limitaron a representar sus propias obras: estrenaron también las de otros maestros como Arrieta y dieron a conocer a jóvenes artistas como Manuel Fernández Caballero (1835-1906). Es lógico que no todos lograsen el mismo éxito: el público reaccionaba con apasionamiento en la aceptación y en la desaprobación, sin tener en cuenta el prestigio de los autores.

Se suele criticar los libretos de zarzuela; sin embargo no se desinteresaron por ella escritores famosos, antes incluso del manifiesto citado. Este género le debe a Bretón de los Herreros no sólo su defensa a través de la sátira contra la excesiva dependencia del gusto del público español de la ópera italiana, sino también algunos libretos que, dada su personalidad, contribuyeron a prestigiarla; escribió también la obra *Don Fernando el Emplazado*, tema de la ópera de Zubiaurre. Ventura de la Vega aplicó su talento y experiencia al desarrollo del teatro lírico: *Jugar con fuego* resultó obra modélica para otros autores, pero también son valiosas *La cisterna encantada*, *El marqués de Caravaca*, *Estebanillo* y *El planeta Venus*; asimismo escribió el texto de la ópera *El diablo predicador* de Basili; fue diestro en la adaptación del teatro extranjero cuya procedencia que-

daba olvidada en sus obras. López de Ayala (1828-1879) se basaba en *La estrella de Sevilla* para la realización de su *Estrella de Madrid*; sus múltiples ocupaciones políticas y literarias no le impidieron colaborar con Gaztambide (*Los conuñeros*), Oudrid (*El conde de Castrella*) y, sobre todo, con Arrieta, con quien tuvo gran amistad (*Guerra a muerte* y *El agente de matrimonios*). García Gutiérrez se relaciona con el mundo de la ópera a través de *El trovador* y *Simón Bocanegra* y con el de la zarzuela con obras como *La espada de Bernardo* y *El grumete*. A Victorino (1833-1902) y Manuel Tamayo y Baus (1829-1898) se les debe *Don Simplicio Bobadilla*, ciertamente de carácter distinto de *Locura de amor* o *Un drama nuevo*. La aportación a este género de los políticos Antonio Hurtado y Patricio de la Escosura (1807-1878) fue más limitada; importante aunque también corta, fue la de Luis de Eguílaz (1830-1874), que, como otros autores, sacrifica la verdad histórica a la acción argumental; no alcanzó a comprobar la buena acogida de *El salto del pasiego*. Francisco Navarro Villoslada (1818-1895) y Suárez Bravo (1825-1896) proyectaron también la temática historicista que siguieron en otros géneros (*La dama del rey* y *Las señas del archiduque*, respectivamente). No obstante el interés de alguna de las obras citadas anteriormente, la zarzuela constituye un género teatral cuyas propiedades lo distinguen plenamente de otras formas dramáticas, por lo que fue cultivado por autores con facultades específicas; éste fue el caso del fecundo Luis Olona, que escribió buen número de los libretos de las obras de mayor éxito de Barbieri, Gaztambide, Oudrid, Arrieta y otros compositores (*Catalina*, *El postillón de La Rioja*, *La mensajera*, *Buenas noches señor don Simón*, etc.): con gran imaginación multiplicaba los enredos y transformaba sus fuentes y la historia. En sus poesías, Francisco Camprodón (1816-1870) siguió las orientaciones románticas que reflejan en su teatro lírico obras como *El dominó azul*, *Marina* y *Los diamantes de la Corona*, ejemplo esta última de la versión hispana del argumento extranjero adoptado. Rodríguez Rubí proyectaba en unos libretos un sentimentalismo dramático de acciones inverosímiles, mientras en otros ofrecía una comicidad burlesca. Mariano Pina y Bohigas (1820-1883), José Picón (1829-1873) y Luis Mariano de Larra (1830-1901) cultivaron también con dedicación singular esta literatura: si *Colegiales* y *soldados* del primero tuvo significación de origen de su nueva etapa, *Pan y toros* y *El barberillo de Lavapiés* son paradigmas de la zarzuela grande española, diferenciada por sus caracteres y contenido del sainete lírico y del juguete cómico, así como de cualquier tipo de teatro foráneo.

El representante más genuino del carácter casticista de la zarzuela fue Francisco Asenjo Barbieri. Dotado de verdadero instinto teatral y musicalidad vibrante y vigorosa, contienen sus obras líricas melodías, expresivos coros y concertantes y orquestación brillante y efectista con inclusión de banda y agrupaciones instrumentales populares; fue diestro en la traducción musical de la alegría confiada y bulliciosa de los últimos años del siglo XVIII en la Villa y Corte madrileña y de la interrelación entre aristocracia y pueblo e hizo compatible la influencia italiana con el más auténtico hispanismo, lo que se manifiesta especialmente en *Galanteos de Venecia* con el empleo de la tarantela y la barcarola junto con ritmos típicos españoles. En la carta pública dirigida el 31 de octubre de 1867 a José Parada y Barreto (1834-1886), director de la *Revista y Gaceta Musical*, consigna interesantes datos autobiográficos; sorprende que un músico de sus características,

dedicado de manera tan activa a la composición, interpretación y gestión empresarial, pudiera haber realizado una labor musicológica y bibliófila tan importante (*Cancionero de Palacio*, planteamiento desde la historia de los problemas de la música religiosa de su tiempo, oposición a las teorías del P. Fidel Fita [1838-1917] y José Flores Laguna [1817-d. 1840], reunión de un importante número de documentos sobre la historia de la música española y de tratados teóricos hispanos, edición de *Don Lazarillo Vizcardi* de Eximeno y de *Últimos amores de Lope de Vega y Carpio*, discursos académicos, escritos de polémica).

Junto con Barbieri, Gaztambide fue figura fundamental del consorcio que se formó para el desarrollo de la zarzuela y la construcción del teatro madrileño de este nombre. Asimismo el estreno de *La mensajera* contribuyó decisivamente a la aceptación del género: en esta obra mostraba ya la tendencia romántica de sus composiciones, resuelta a veces en obras breves de deliciosa expresividad (*Una vieja*). Nacido en Tudela en 1822, introdujo en sus partituras elementos de la música popular, particularmente de su región (*El valle de Andorra*); sin embargo, desarrolló más que otros maestros argumentos dramáticos de otros tiempos y ambientes, que tradujo con inspirado melodismo y colorista orquestación, a través de cerca de cuarenta zarzuelas a uno (*El lancero*), dos (*Las señas del archiduque*), tres (*Los comuneros*, *El juramento*) y cuatro actos (*Los magiares*). En Oudrid la intuición musical fue muy superior a la técnica; escribió más de cien zarzuelas y gran cantidad de obras de distintas clases; colaboró con todos los maestros del teatro lírico de su tiempo y contó con textos de distintos libretistas, entre ellos López de Ayala (*El conde de Castrella*), por lo que su nombre figura al frente de gran número de las zarzuelas estrenadas en su época; se adaptó a las diversas orientaciones de la zarzuela, desde su etapa inicial andalucista (*La venta del puerto o Juanillo el contrabandista*) hasta el período final de adscripción a los bufos; durante mucho tiempo ha gozado de gran popularidad la jota de *El sitio de Zaragoza* junto con las escritas para *El molinero de Subiza* y *El postillón de La Rioja*.

Arrieta recibió directamente la influencia italiana a través de los maestros que en Milán dirigieron sus estudios; *Ildegonda* (texto de Solera) auguraba una carrera operística relacionada con el drama sentimental romántico, caracteres perceptibles también en *La conquista de Granada*; al establecerse en España se dedicó a la zarzuela. Bretón le criticó que, después de haber escrito obras como las citadas y *El dominó azul*, contribuyera a la ampliación del repertorio de la zarzuela bufa. Rafael Hernando es uno de los representantes de la cultura musical del Conservatorio; en el de Madrid recibió su formación musical, ejerció la docencia e impulsó el perfeccionamiento de sus enseñanzas; al terminar sus estudios amplió su preparación en París donde escribió diversas obras, entre ellas la ópera *Romilda*; a su regreso a la capital sus zarzuelas *Colegiales y soldados* y *El duende* fueron el fundamento del ulterior desarrollo de este género; sin embargo, posteriormente no volvió a conseguir éxitos semejantes. José Inzenga también estudió primero en Madrid y más tarde en París, donde actuó como pianista en las principales salas de conciertos y en la Ópera Cómica; vuelto a España, entre 1851 y 1877 compuso 21 zarzuelas, de las que nueve las escribió en colaboración con otros maestros; Manuel Fernández Caballero destaca con justicia *El canipamento* y *Si yo fuera rey*, pero los restantes no obtuvieron el mismo

éxito; en cambio publicó algunos libros y trabajos musicológicos interesantes. Estos compositores constituyen el núcleo básico de la restauración y florecimiento de la zarzuela, pero también contribuyeron al mismo fin una serie de músicos como Florentino Lahoz (1815-1868), M. Soriano Fuertes, Martín Sánchez Allú (1825-1858) y los maestros que como Antonio Llanos se esforzaron en la creación de la ópera española tanto en Madrid como en las otras ciudades.

Se considera la zarzuela como una aportación original española al teatro lírico, lo que obliga a determinar sus caracteres. Su principal diferencia con la antigua comedia con música estriba en la participación de este arte en la traducción de la acción; el compositor no concibe la partitura como una serie de piezas añadidas al texto, sino que actúa como colaborador del poeta en la expresión artística del argumento. Caben dos explicaciones: para Eximeno, la resolución musical se exigiría en «los pasajes en que brilla una pasión»; para Barbieri, la música derivaría de la palabra por la intensificación no de sus posibilidades expresivas, sino de la musicalidad implícita en sus elementos gramaticales. En la demostración de su tesis en su discurso de ingreso en la Real Academia Española realizó un análisis de *La música de la lengua castellana*, es decir, las virtualidades musicales contenidas en todos los componentes del lenguaje; justificada la relación con este criterio formal asumía el principio de Iriarte: «Música y poesía, en una misma lira tocaremos». Emilio Cotarelo (1857-1936) afirmaba que en el teatro lírico la letra es el cuerpo, y la música, el espíritu; más discutible resulta la comparación de su unión con la de dibujo y pintura. La esteticidad del poema dramático se acentúa en determinados momentos de la obra, que son los que en libretos originan el aria, la romanza, el coro y el concertante. La conveniencia de reducir la participación musical a estos pasajes o extenderla a todo el texto es cuestión controvertida. En todo caso permite distinguir dos formas de teatro musical, pero no fundamentar la superioridad de la una sobre la otra, ni establecer diferencias de especialización argumental. A mediados del siglo XIX nuestros compositores más destacados se inclinarían por el primer sistema, acostumbrados a la temática monocorde de la tonadilla, las formas menores y las primeras obras de la etapa de renovación de la zarzuela; público y críticos se quedaron sorprendidos con el estreno de *Jugar con fuego* que demostraba que todos los asuntos podían ser desarrollados en este género. Las piezas representadas posteriormente ratificaron esta posibilidad.

En efecto, encontramos una gran diversidad de motivos y ambientes. Veamos algunos ejemplos. La acción de buen número de zarzuelas se verifica en las cortes de Felipe IV y Felipe V (*El dominó azul* de Camprodón y Arrieta, *Los jardines del Buen Retiro* de Teodoro Guerrero (1824-h. 1900) y Mazzochi (h. 1810-d. 1854), *El postillón de La Rioja* de Olona y Oudrid, *Guerra a muerte* de López de Ayala y Arrieta, *Jugar con fuego* de Ventura de la Vega y Barbieri, *El vizconde* de Camprodón y Barbieri), pero se localiza también en otros períodos (*Las señas del archiduque* de Gaztambide en la Guerra de Sucesión, *El campamento* de Olona e Inzenga en la de Independencia, *La dama del rey* de Navarro Villoslada y Arrieta en la de Fernando el Católico). La imaginación de los poetas no se detenía ante argumentos desarrollados en lejanos países; tampoco encontraban dificultades para llevar a escena a personajes concretos, aunque fuesen monarcas o literatos famosos (*El sargento Federico* de Olona y Barbieri,

Catalina de Olona y Gaztambide, *La estrella de Madrid* de López de Ayala y Arrieta, *El diablo en el poder* de Camprodón y Barbieri, *Cuando ahorcaron a Quevedo* de Luis de Eguílaz, Isidoro Gil y Baus, 1814-1866, y Fernández Caballero, *Moreto* de Agustín Azcona [h. 1800-1855] y Oudrid). Se ha observado que algunas de estas obras están lejos de ser una reconstrucción o evocación poética del pasado porque los autores no pasan de una mera ambientación (en ocasiones de lugares o épocas que desconocían) de los argumentos que desarrollan, creando una realidad imaginaria, con atribución de hechos que los personajes representados no ejecutaron y con invención de episodios inverosímiles. Ahora bien, esta crítica es compatible con el reconocimiento de que si en estos casos se supera la reacción que produce la falta de respeto histórico o se hace una restricción mental de los nombres, las situaciones tienen interés teatral para inspirar al músico (que en justa correspondencia suele también cometer anacronismos en cuanto a los caracteres de las melodías y ritmos utilizados) y divertir al público. Asimismo es preciso admitir que a veces la inserción del argumento en el contexto histórico se resuelve con hábil técnica teatral que permite crear un animado cuadro de época cuya unidad, realismo y belleza acentúa la partitura (*Pan y toros* y *El barberillo de Lavapiés*, por ejemplo). Las zarzuelas con tema del pasado cuya acción transcurre en la Corte tienen también significación costumbrista porque se interpreta el tiempo precedente como expresión de unas constantes sociológicas: por ejemplo, las grandes obras del ciclo goyesco de Barbieri aun con libretos pertenecientes a distintos autores. Sin embargo, se perfila también la formación de un sainete lírico madrileño como reflejo de la vida popular y de la clase media, que prepara la explosión casticista del género chico (*Al amanecer* de M. Pina y Gaztambide, *La paga de Navidad* de Montemar y Oudrid, *La pradera del Canal* de Sebastián Iradier, 1809-1865, y Luis de Cepeda, 1820-d. 1865). Por otra parte, inciden también hechos próximos de otro carácter como las guerras del Norte (*El lancero* de Camprodón y Gaztambide) o el Gobierno de Espartero (*El conde de Castrella* de López de Ayala y Oudrid). Tanto en las obras con tema del pasado como contemporáneo, la fantasía de los autores se proyectaba en ocasiones en la acumulación de intrigas, sucesos, amores contrariados, dudas de honra, desconocimientos de origen, etc., que configuraban un tipo de zarzuela relacionado con la comedia de enredo (*Palo de ciego* de J. Peral y Hernando, *El duende* de L. de Olona y el mismo compositor, *La mensajera* de Olona y Gaztambide, *Tramoya* de Olona y Barbieri). La exuberante sucesión de episodios implicaba el riesgo de un formalismo externo en el tratamiento de los temas, pero el conflicto amoroso es siempre central; por otro lado, el drama o folletín sentimental no deja de estar representado (*La hija de la Providencia* de Rodríguez Rubí y Arrieta).

La deducción del argumento de obras literarias como *Rinconete y Cortadillo* (*La picaresca* del malogrado Carlos García Doncel [h. 1815-d. 1850], Gaztambide y Barbieri) y las comedias de figurón del siglo xvii (*La espada de Bernardo* de Barbieri) facilitaban al compositor la verificación del carácter español de su partitura. El autor teatral conoce bien los problemas específicos que comporta la dedicación escénica; por esto no debe extrañarnos que, como en otros géneros, la vida interna de las compañías, las dificultades para triunfar, las rivalidades, etc., se erijan en temas de óperas y zarzuelas (*El ensayo de una ópera* de Oudrid

y Hernando, *Misterios de bastidores* de F. Montemar y Oudrid, *El estreno de una artista* de Ventura de la Vega y Gaztambide, *Pedro y Catalina* de José María An-
dueza [h. 1810-1863] y Sánchez Allú). La comedia de magia también tuvo ver-
sión musical (*Don Simplicio Bobadilla* de Tamayo y Baus). Aunque en este pe-
ríodo no obtuvieran el mismo éxito, las obras escritas como crítica de temas
contemporáneos pueden considerarse precursoras del desarrollo posterior de la
zarzuela parodia (*Un viaje al vapor* de Olona y Oudrid, segunda parte de *El
duende* de Olona y Hernando) y de la revista (*Tribulaciones* de Rodríguez Rubí
y Gaztambide). La animadversión popular hacia la ópera italiana se proyectó en
el éxito de las versiones burlescas de obras de Bellini, Donizetti, etc., realizadas
por Azcona. Dentro de esta variedad argumental cabe recordar como curiosidad
que A. Hurtado introdujo el tema de las prácticas espiritistas en el drama *El vals
de Ventano*.

En el aspecto formal la zarzuela tenía generalmente dos o tres actos y en ca-
sos poco frecuentes cuatro (por ejemplo, *Por seguir a una mujer* de Olona), las
de uno se consideraban sainetes; la denominada *Don Ruperto Culebrín* (de
Olona, Oudrid y Barbieri) ofrece la curiosidad de tener un título distinto para
cada uno de los dos actos, lo que se justifica por su carácter de revista. Se ad-
vierte la influencia italiana, explicable por el prestigio de la música de este país:
Barbieri tuvo ocasión de asimilarla durante el período en que vivió en el teatro
de la Cruz, donde asistía a ensayos y funciones de las compañías de ópera;
Arrieta la recibió en su etapa de estudios en Italia; Inzenga la atribuía a «la san-
gre que circulaba por mis venas». Sin embargo, los compositores españoles van
configurando un estilo específico de melodía y orquestación, con apertura a las
innovaciones (instrumentación de *El sueño de una noche de verano* de Escosura
y Gaztambide, por ejemplo). Se amplía la participación orquestal y su función
expresiva y se incorpora el preludio para la presentación de los temas de la parti-
tura, lo que contribuyó a acentuar la unidad de la composición. Como ocurre en
todos los géneros, surge una retórica formal: el éxito de alguna escena o procedi-
miento concreto en una obra motivaba su reiteración en otras.

El origen de buen número de libretos parece oponerse a la estimación del
hispanismo como propiedad diferencial de la zarzuela. La influencia de la mú-
sica italiana sobre nuestros compositores se completa con la de los textos france-
ses sobre nuestros autores. Citemos algunos ejemplos correspondientes a esta
primera generación de grandes zarzuelistas. El prolífico Luis Olona buscó en la
literatura gala su fuente principal de inspiración. En *El valle de Andorra* imitó la
ópera cómica del mismo título, letra de Saint-Georges y música de Jacques Fro-
mental Halévy (1799-1862), estrenada en París en 1848; hay que reconocer que
por el ambiente en que se desarrolla la acción, la obra resultaba muy apropiada
para estimular la fantasía creadora de Gaztambide. Menos adecuado era el de
Catalina, que deriva de *Etoile du Nord* de Scribe, pero la falta de conocimiento
directo de Gaztambide del alma rusa no fue obstáculo para la creación de una
preciosa partitura. De *L'omelette fantastique* deriva *El amor y el alnuerso* de los
mismos autores. En su adaptación del francés de *El sargento Federico* contó
Olona con la colaboración de Barbieri y Gaztambide. Estos mismos maestros
junto con Inzenga y Oudrid compusieron la música de *Un día de reinado* que
Olona escribió junto con García Gutiérrez, a partir de la ópera de Scribe y Da-

niel Auber (1782-1871) *Une reine d'un jour*, la cual había sido previamente traducida y estrenada como comedia por Ramón Navarrete (1818-1897) en 1843 (*La reina por la fuerza*). Con fértil imaginación, la acción de *Un monsieur qui suit les femmes* fue trasladada a la Puerta del Sol de Madrid, Málaga y Marruecos para introducir episodios jocosos en una zarzuela cuya partitura pertenece a los cinco maestros asociados. Con música de Gaztambide, Hernando e Inzenga, en *El secreto de la reina* siguió la obra francesa de Joseph de Rosier (1804-1880) y Adolphe Leuven (1800-1884). Hernando e Inzenga colaboraron también en *El confitero de Madrid*, escrita por Olona teniendo en cuenta la comedia *Corregir al que yerra* que Manuel Ortiz de Pinedo (1831-1901) tradujo y adaptó de una ópera cómica francesa. Con música de Oudrid estrenó *Buenas noches señor don Simón* (imitación de *Bon soir, monsieur Pantalon*), una de las zarzuelas más representadas; los mismos autores no alcanzaron igual éxito en *Amor y misterio*, arreglo de *La Giralda*, ópera cómica de Aubert. En *Las bodas de Juanita*, con música de Sánchez Allú, usó el texto de la ópera cómica de J. Barbier y Michel Carré (1819-1872). *La cola del diablo* fue primero «comedia arreglada del francés» y más tarde transformada en zarzuela con música de Oudrid y Sánchez Allú, quienes incluyeron una canción del vodevil *Les filles de marbre*. *El hijo de familia o el lancero voluntario* es comedia traducida por García Gutiérrez, Ayala y Olona (*Les fils de famille*) a la que posteriormente añadieron música Gaztambide, Arrieta y Oudrid. La ópera cómica *Mina* de François Planard (1783-1853) sugirió el primer acto de *Mis dos mujeres*, cuyo argumento ubica Olona en la Corte de Carlos III (1716-1788). También tiene origen francés *Gracias a Dios que está puesta la mesa*, que con música de Barbieri fue estrenada con éxito.

La crítica por el origen de sus libretos amargó a Ventura de la Vega los éxitos alcanzados por sus zarzuelas. Tras de los efusivos elogios tributados por el público y la crítica a *Jugar con fuego*, sus enemigos descubrieron la dependencia del texto de *La comtesse d'Egmont* de Jacques Ancelot (1794-1854) y Alex Decomberousse (1796-1862), comedia que había sido traducida por Ramón de Valladares y Saavedra (1824-1901) y Lauréano Sánchez Garay (1824-1903). En *La cisterna encantada* (música de Gaztambide) se limitó el mismo autor a hacer las transformaciones necesarias a su propia traducción de *Les puits d'amour* de Scribe y Leuven, que había estrenado diez años antes con el título de *El pozo de los enamorados*: aunque pensara otra cosa, sus críticos no lo habían olvidado. Procedencia francesa tenía también *Estebanillo* (música de Gaztambide y Oudrid). En *El diablo predicador* (ópera realizada en colaboración con Basili) imitó en cambio la comedia del mismo título de Belmonte y Bermúdez, aunque conviene notar que su forma se relaciona con la escuela italiana. Otra de las zarzuelas más famosas del repertorio de la época, *Los diamantes de la Corona*, es una adaptación de la obra del mismo título de Scribe: Camprodón ofreció su texto a Gaztambide e Inzenga quienes declinaron aceptarlo, lo que permitió a Barbieri componer una de las más bellas obras de este género. Como puede observarse, los escritos de Scribe fueron una de las fuentes principales para nuestros libretistas. Bretón de los Herreros imitó *Los inconsolables* en *Los solitarios* (música de Basili). Jerónimo Morán (h. 1815-d. 1872) tradujo *Fra Diavolo* que se representó no con la música de Auber, sino con la escrita para la versión castellana por Sánchez Allú. El texto de *Le songe d'une nuit d'été* de Rosier y Leuven fue «libre-

mente traducido» por Patricio de la Escosura (música de Gaztambide). A la labor de adaptación de textos franceses, García Gutiérrez aportaba su experiencia de traductor de Alejandro Dumas (1802-1870), Víctor Hugo, etc., lo que se refleja en su versión de *La partie de Chasse de Henri IV* de Charles Collé (1709-1783), *La cacería real*, con música de Arrieta. Emilio Bravo (1827-1893) tradujo *El castillo encantado* (música de Oudrid e Inzenga), Navarrete utilizó el vodevil *La cour de Biberack* en el libreto de *La Corte de Mónaco* (una de las pocas incursiones de Saldoni en el campo de la zarzuela) y Tamayo hizo en *El hijo del regimiento* un arreglo de *L'enfant de la troupe*, al que puso música Oudrid. No faltaron tampoco adaptaciones de obras italianas como la realizada por Peral en *El ensayo de una ópera* (música de Oudrid y Hernando). Varios autores como Luciano Comella (1751-1812), Enciso Castrillón y Miguel Pastorfido (h. 1830-1877) realizaron versiones de libretos de ópera, que en algún caso se transformaron en zarzuelas.

Esta dependencia de textos extranjeros no niega la tesis de españolismo como carácter fundamental de la zarzuela, porque los autores más dotados transformaban los libretos y adecuaban sus argumentos a situaciones específicas nuestras. Por otro lado, los compositores contribuían decisivamente con la creación de temas derivados de la canción y la danza popular. La zarzuela moderna integró la antigua tradición escénica del baile como uno de los elementos de su estructura. El problema estribaba en superar el aspecto de mera interpolación, en concebir los temas de la obra con los caracteres atávicos de nuestra música popular. Al reconocer su verificación en la música de Barbieri, Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) establecía una teoría de la zarzuela como el esfuerzo más original y quizá el más fecundo: la transformación del canto popular en música dramática. Las consecuencias sociológicas fueron inmediatas: frente al auditorio minoritario de la ópera, Antonio Peña y Goñi (1846-1896) observaba que la zarzuela es la voz del pueblo. Pero, como advirtió Barbieri, nuestra música folclórica actuaba de aglutinante de las distintas clases sociales. Se comprende, pues, que la aristocracia también concurre a las representaciones de la zarzuela de esta época: Menéndez Pelayo confesaba que su espíritu se recreaba con aquella parte del alma nacional que va envuelta en las melodías de Barbieri. Por su parte, este maestro y sus libretistas convertían esta interrelación de clases, a través de la diversión lúdica musical, en elemento temático de sus mejores zarzuelas (*Pan y toros*, *Los diamantes de la Corona*, *El barberillo de Lavapiés*): como se ha indicado, el círculo se cerraba con la asistencia y aplauso al nuevo espectáculo de un público heterogéneo pero igualmente complacido.

Velaz ofrece unos interesantes estadillos de las zarzuelas estrenadas en Madrid entre 1851 y 1858, así como de los autores y compositores de estas obras. Pero su florecimiento no se redujo a la capital. El mismo autor calcula que en el resto de España y en las provincias de Ultramar había no menos de treinta compañías fijas de zarzuela, a las que había que añadir las que se desplazaban desde la Corte en determinadas temporadas. Solían representar las obras que en ésta habían tenido más éxito, pero en Barcelona se desarrolló una interesante escuela de teatro lírico (Manent, Gabriel Balart [1824-1893], M. Obiols, Porcell) y en otras provincias se estrenaron también zarzuelas de literatos y maestros locales (Bernardo Larrosa, 1810-1893, y Sariols en Zaragoza, Francisco Monforte

[h. 1830-d. 1855] y Juan Bautista Plasencia [1816-1855] en Valencia, Montoro y Napoleón Bonoris en Córdoba, etc.). En sus *Impresiones de un artista en Italia* Inzenga ofrece noticias sobre unas gestiones realizadas para la representación de zarzuelas en Nápoles, pero no llegaron a concretarse en resultados positivos.

Aunque la década de los años cincuenta puede considerarse como la más brillante de esta etapa de la historia de la zarzuela, en 1861 estrenaba García Gutiérrez *Llamada y tropa* y *Dos coronas* con música de Arrieta, y Ventura de la Vega *Un tesoro escondido* con partitura de Barbieri, quien en 1864 obtenía junto con Picón el memorable éxito de *Pan y toros*; tampoco hay que olvidar que de 1862 datan *En las astas del toro* (de Carlos Frontaura, 1835-1910, y Gaztambide) y *Si yo fuera rey*, obra en la que Inzenga conseguía un reconocimiento largamente pretendido. Sin embargo, en 1865 se produjo un hecho que tuvo decisiva aunque no larga incidencia en nuestro teatro lírico: la importación del arte escénico francés de los bufos.

2.7.3. Los bufos y otras formas musicales

En 1866, Francisco Arderús (1836-1886), tenor y pianista, al par que oficial de Marina y empresario, inaugura «una serena y tranquila noche de septiembre del año de 1866» (Arderús, 1869, pág. 4) el teatro de los Bufos Madrileños, en el Variedades. Los bufos estaban de moda en Francia, y Arderús, junto con su amigo Eusebio Blasco (1844-1903), autor entre otras de la famosa *El joven Telémaco* (1866), los acomoda a la escena española, pensando que en Madrid había necesidad de «un teatro dedicado exclusivamente a la caricatura» (Blasco, 1866, *post-scriptum*). Arderús, hombre imaginativo y gran empresario, supo dar vitalidad al género con zarzuelas bufas, serias, cómicas y de espectáculo, como él mismo las denomina, de las que fueron autores Larra (hijo), Blasco, Picón, Arrieta, Barbieri, Oudrid, Rogel y otros. Son títulos como *Viaje al fondo del mar* (que más tarde llevaría al éxito Rambal; Álvarez Barrientos, 1991), *El triunfo de las cien doncellas*, *Los caballeros de la Tabla Redonda*, *El capitán Araña*, *Robinson* o *Los sobrinos del capitán Grant* (Sentaurens, 1986), en la que destacaba Arderús bajo el personaje del doctor Mirabel. Arderús era un actor que seguía la corriente interpretativa naturalista.

La aceptación de los Bufos Madrileños fue tal que pronto se multiplicaron otras compañías por España, Portugal y América haciéndose llamar del mismo modo, lo que llevó al empresario a cambiar el nombre de la suya en la temporada 1868-1869. La bautizó Bufos Arderús (Arderús, 1869, pág. 6). El éxito de este empresario residía en sus puestas en escena lujosas y apropiadas al asunto, para lo cual traía de París decoraciones, trajes, aparatos, atrezos, etc. (Arderús, 1870, pág. 11). Años más tarde, cuando fue empresario del teatro Jovellanos de zarzuela («empresario serio»), aportó su solución al problema de la revitalización de la zarzuela, que era precisamente seguir su ejemplo en empresas anteriores: «Yo fui el primero en presentar grandes espectáculos, rompiendo añejas costumbres y salvando dificultades sin cuento [...] En aquellos espectáculos figuraban siempre numerosos cuerpos de baile y grandes masas de comparsas, elementos indispensables también para la gran ópera española» (1882b, pág. 12),

para lo que no hace falta subvención: todo lo hizo «sin protección oficial». La otra solución reside en mejorar físicamente los locales. Ya lo hizo con los bufos, y lo volvió a hacer con el teatro Jovellanos.

Esta parte de su vida como empresario es menos espectacular que los años pasados al frente de los bufos y de las *suripantas*, nombre con el que se denominó a las coristas, desde que en una de las tiradas con música que remedaban la lengua griega apareció la palabra: «Suripantala- suripanta / maca- trunquide- some-tén / sun fáribun- sun fáriben / ¡Eri-sunqui! / ¡maca- tranqui! / suripantén» (*El joven Telémaco*, I, 9). Arderíus desarrolló alrededor de su compañía una moderna campaña publicitaria, mediante revistas como *La Correspondencia de los Bufos* (1871), abonos por diversas representaciones, regalos, carteles, etc. El sentido comercial de este empresario sólo era compartido por los actores que montaron el teatro por horas, Luján y Riquelme, ofreciendo piezas cortas y cobrando al público en razón de las que habían visto (Espín Templado, 1995; Huertas Vázquez, 1993a).

La obra que lanzó los bufos fue *El joven Telémaco*, pasaje mitológico-lírico-burlesco en dos actos y en verso, escrito por Eusebio Blasco y con música de Rogel. Como el mismo Blasco señala al final de la obra, *El joven Telémaco* es una parodia de las obras mitológicas y trágicas antiguas —Amor no dispara dardos, sino garbanzos, por ejemplo—, pero también de situaciones, escenas y tiradas de versos conocidos: se parodian momentos del *Don Juan*, rípios métricos, salidas y entradas típicas en las representaciones dramáticas y operísticas, apartes, y en general se metateatralizan numerosos motivos dramáticos, además de hacerse alusiones a la magia. Hay también críticas al lenguaje krausista: «esta ciencia es la futura / filosofía alemana» (II, 7, pág. 61), después de una extensa tirada de versos sobre el yo y el no-yo. Posiblemente la razón del éxito de esta obra se encuentre en su capacidad para el chiste lingüístico y en la posibilidad que desarrolla muy bien de distanciarse y parodiar el juego dramático, a veces mediante anacronismos, que plagan la obra siendo utilizados de una forma cómica consciente. Blasco pone una nota en la que explica cómo deben cantar un «concertante» Telémaco, interpretado por Arderíus, y Mentor:

Este concertante debe cantarse *exageradamente*, parodiando las óperas serias. Mentor y Telémaco deben accionar atados y llevándose uno a otro a cada nota fuerte. En cada nota larga del coro, debe éste adelantarse alzando mucho los brazos y gesticulando para que el conjunto sea cómico (1866, pág. 59 —la cursiva es mía).

A estas razones hay que añadir la capacidad para las alusiones críticas. La obra fue censurada por Narciso Serra el 17 de septiembre de 1866, y Blasco tuvo que hacer bastantes supresiones, algunas de las cuales detalla Entrambasaguas (1972). Estas alusiones, muchas de difícil localización hoy, aluden a problemas del momento, en su mayoría políticos. Entrambasaguas detecta, entre otras, varias alusiones a la situación de Cuba, a punto de producirse el levantamiento, y a la mala gestión política llevada en este caso (I, 3). Alude también Entrambasaguas a unos versos que se hicieron muy famosos, al darles una intención política, dos años después, cuando la Gloriosa (I, 9); descubre alusiones a periódicos de la

época como a *El Cascabel* de Carlos Frontaura, de línea política opuesta a la de Blasco (I. 4) y a otros asuntos. Puede recordarse ahora lo sucedido unos años antes con las obras que se dedicaron a la Campaña de África y a cómo se utilizaron estos géneros populares para filtrar mensajes ideológicos determinados.

Blasco escribió muchas otras obras de teatro, pero también se dedicó a la política, teniendo que exiliarse precisamente en 1866, para volver en 1868. Tanto él como Arderíus desarrollaron un género zarzuelesco que daría lugar al *género chico* (Salaün, 1983), al *género ínfimo* (Salaün, 1989, 1990) y a las revistas teatrales.

En las últimas décadas del siglo proliferan los teatros musicales, llegando a estrenarse sólo en Madrid, entre 1890 y 1900, unas 1.500 obras con música (Zurita, 1920). Estos géneros ínfimo y chico se apoyan en lo castizo, en lo sainetesco, que conoce una potenciación considerable, y en la presencia de la música, que aúna los rasgos regionales con los populares. En 1893 se cantó la «Canción de la pulga» en el teatro Barbieri —una polka italiana interpretada por una cantante alemana— y se «inició» este tipo de teatro en el que se llega a la quintaesencia de algunos géneros anteriores. Tanto la *revista teatral* como el llamado *género ínfimo* y el cuplé son formas que se importan de Francia, adaptando las «varietés» al gusto español. Es un tipo de espectáculo que mezcla a cantantes con bailarines, prestidigitadores, ilusionistas, a medio camino entre lo teatral y parateatral, dando cabida al erotismo mediante las letras ambiguas y de doble sentido. Todo ello dará origen a un término nuevo para definir estas manifestaciones artísticas: lo *sicalíptico*. Es este espectáculo de variedades una representación casi exclusivamente urbana y tal vez por ello se parodian personajes rurales. Las situaciones se esclerotizan y se llega incluso a no articular una trama, como en el caso de la *revista teatral*, formada por cuadros autónomos con música y recitación, que a veces desarrollaba hechos de actualidad. Como en casos que hemos visto antes, en este teatro había espacio para la crítica, aunque fue un rasgo que desapareció relativamente pronto, a medida que se anquilosaba el «género». Al menos desde 1864 se encuentran «revistas», a veces bajo la forma de zarzuela, como la *Revista de 1864 y 1865* de José M.^a Gutiérrez de Alba, pero en otras ocasiones bajo epígrafes más peculiares como *Juicio del año* (*revista de 1865*), *capricho fantástico*; *Revista de un muerto*, *juicio del año 1865* y *porvenir de 1866*, que son distintos títulos para la misma revista política. La acción salta de un lugar a otro, y el fin moral de Gutiérrez de Alba parece claro; sin embargo, al censor Serra le preocupó la facilidad con que se reconocía a los políticos a que se hizo referencia en la obra (para los problemas de Alba con la censura, véase Rubio Jiménez, 1984, págs. 223-230).

La *revista teatral*, género apenas estudiado aún, puede considerarse como un tipo de teatro de urgencia, en el que encuentran lugar cuantos sucesos cotidianos merecen ser comentados. Es un tipo de teatro en el que funcionan las recetas, la repetición en la forma de caracterizar y en los chistes, llegándose así a acuñar tipos sociales y regionales que perdurarán en la literatura hasta nuestros días.

2.7.4. El género chico

Las temporadas de éxito del teatro de los bufos no fueron obstáculo para que subsistiese el interés por la zarzuela: basta recordar la fecha avanzada del estreno de *El barberillo de Lavapiés* de Luis Mariano de Larra y Barbieri, una de las obras que con mayor donaire, garbo, vida escénica y belleza se ajusta a los principios del teatro lírico español. Las enseñanzas recibidas de Arrieta, los estudios realizados en Italia y los conocimientos de la ópera francesa y de la música instrumental romántica no limitaron los ideales artísticos de Chapí al enriquecimiento de la ópera y de la música sinfónica; por el contrario, vuelto a España aspiró a reflejar en la zarzuela las nuevas orientaciones que había observado en la música teatral europea y a elevarla al más alto rango artístico: escribió 13 zarzuelas en tres actos (entre ellas *Curro Vargas*, *La tempestad*, *El rey que rabió* y *La bruja*) y 10 de dos (entre ellas *Las hijas de Zebedeo*). Sin embargo, a pesar de éstas y otras obras estrenadas, la disminución de la asistencia del público hizo pensar a los actores Antonio Riquelme (1845-1888), Juan José Luján (1831-h. 1889) y José Vallés (1842-h. 1890) que la solución estribaba en promover un «teatro por horas»: frente a la zarzuela grande, la de un solo acto o «género chico». El éxito superó sus esperanzas. El móvil inicial de la nueva forma teatral tuvo, pues, carácter económico: la reducción a un solo acto permitió abaratar el precio de las localidades y ofrecer varias sesiones al día con la misma o distintas obras: el público podía elegir hora y espectáculo. La limitación en el tiempo tenía que incidir forzosamente en la estructura, por lo que cabe afirmar que surge un nuevo género de teatro lírico cuyos caracteres pueden relacionarse con los del sainete, tan postrado tras de la brillante aportación de don Ramón de la Cruz (1731-1795). Se supera la dependencia de la zarzuela grande de los libretos franceses e italianos y de la temática sentimental que los inspiraba. En coincidencia con otras direcciones artísticas contemporáneas, se desarrolla un costumbrismo realista y popular. Si los autores se basan en la observación de los tipos de comportamiento social, a la inversa, consiguen crear mitos casticistas que influyen en nuestro concepto y valoración de aquella sociedad. El extenso repertorio de obras estrenadas constituye una fuente inapreciable, todavía no suficientemente investigada, para el estudio de la época. La aparición posterior de la revista y la parodia sólo se explica desde el *género chico*, pero sus propiedades permiten distinguirlas del mismo; no obstante, sus menores aspiraciones y posibilidades estéticas (se empleó la denominación de *género ínfimo*), algunas obras como *La Gran Vía* alcanzaron un éxito tan relevante como merecido.

A pesar de la oposición de cierto sector de críticos y escritores, se calcula que en los últimos veinte años del siglo XIX se estrenaron más de 1.500 obras de este tipo en un alarde de creatividad teatral. Al principio se repusieron zarzuelas en un acto que anteriormente habían sido bien recibidas, pero pronto comenzó la representación de obras originales. José Deleito (1879-1957) considera que estos años constituyen una de las épocas más brillantes y más gloriosas en la historia del teatro español. Baste considerar que en 1897 y 1898 (para citar un solo ejemplo) se estrenaron obras tan importantes como *La boda de Luis Alonso*, *La Revoltosa*, *La viejecita*, *Agua*, *azucarillos y aguardiente*, *Gigantes y cabezudos*, *El Sr. Joaquín*, *Pepe Gallardo* y *El santo de la Isidra*. Sólo en Madrid se habilitaron

alrededor de 15 locales para este género y algunos fueron edificados con esta finalidad.

Los autores que, como J. Peral, sobrevivieron a la etapa de auge de la zarzuela «grande» la cultivaron también en su forma reducida. Por sus estudios musicales ya hemos indicado que Ramos Carrión escribió libretos especialmente idóneos para la inspiración de los compositores, circunstancia reconocida por estos mismos; hizo alguno para el teatro de los bufos y colaboró con varios autores dedicados al género chico, pero contribuyó al mantenimiento de la zarzuela grande con textos poéticos que en algunas obras incluían escenas de gran efecto cómico (*La tempestad*, *La bruja*, *El rey que rabió*, etc.). Por cuestión de fechas de estreno se considera a Tomás Luceño (1844-1933) como restaurador del sainete, pero en general se estima que Ricardo de la Vega (1840-1909) fue el primer sainetero español del siglo XIX; las directrices del teatro de su progenitor, Ventura de la Vega, y el ambiente aristocrático de la familia no le impidieron comprender el carácter de la mesocracia y de las clases populares madrileñas, que expresa en obras de un realismo vivo. Con la admirable contribución de Bretón, *La verbena de la Paloma* constituye uno de los sainetes más bellos de este período: colaboró con los viejos maestros de la zarzuela (Oudrid, Barbieri) y con los compositores más representativos del género chico. Javier de Burgos (1842-1902) tuvo singular acierto en el sainete gaditano con perspectiva histórica (*Trafalgar*, *Cádiz*) o ambiente contemporáneo (*El baile de Luis Alonso*, *La boda de Luis Alonso* o *La noche del encierro*). Con los estrenos de *El santo de la Isidra* y *La fiesta de San Antón*, Carlos Arniches (1866-1943) mostraba su asimilación del costumbrismo madrileño que se erige en temática primordial de su teatro lírico, más tarde aplicada igualmente en sus comedias y sainetes sin música; no obstante, expresó también otros ambientes regionales. Vital Aza (1851-1912) abandonó el ejercicio de la medicina por la de escritor de obras de diversos géneros (algunas traducidas a varios idiomas) en las que reflejó su ingenio festivo y chispeante. Además de afortunado autor de *La vida breve*, Carlos Fernández Shaw unió su talento poético a la experiencia y conocimiento que José López Silva (1860-1925) tenía de los barrios bajos madrileños para escribir en colaboración libretos que, con música de Chapí y Federico Chueca (1846-1909), figuran entre las obras más representativas de la época. Buen número de autores de libretos del género chico dejaron carreras o estudios universitarios para seguir la vocación literaria; en general hicieron compatible la labor teatral con el ejercicio del periodismo y la publicación de artículos en revistas de carácter crítico y satírico. La redacción de *Madrid Cómico* constituyó un centro de reunión y tertulia en torno a Sinesio Delgado (1859-1909). Además de los ya citados, Gonzalo Cantó (1859-1931), Antonio Domínguez Fernández (1880-d. 1934), José Estremera (1852-1895), Carlos Frontaura (1835-1960), Enrique García Álvarez (1875-1931), Salvador Granés (1840-1911), Fiacro Irayzoc (h. 1865-1922), José Jackson Veyán (1852-1935), Enrique López Marín (1868-d. 1917), Miguel Palacios Bruguera (1863-1920), Antonio (1868-1958) y Manuel Paso (1864-1901), Guillermo Perrín (1857-1923) y Mariano Pina Domínguez (1840-1895) fueron prolíficos autores de este tipo de teatro lírico; Eugenio Sellés (1844-1926) destacó más en las formas dramáticas sin música. Aunque se dieron menos casos que en el período anterior, algunos autores como Miguel Echegaray (1848-1927), Celso Lucio (1865-1915), Montemar y

Emilio Sánchez Pastor (1853-1935) tuvieron cargos políticos de cierta relevancia. A pesar de las limitadas extensiones de las obras suele ser corriente la colaboración de dos autores (a veces tres) en su realización. El aspecto singular de la cooperación de los hermanos Álvarez Quintero se plantea en sus libretos (género cultivado al principio de su carrera dramática) lo mismo que en sus comedias; también se proyecta en ellos el realismo, equilibrio y elegancia que será luego característica de su teatro (*La buena sombra*, *El motete*, *La reina mora*, *La patria chica*).

Barbieri alcanzó algún éxito con *El señor Luis «el Tumbón»* y Arrieta también escribió zarzuelas según las nuevas orientaciones, pero es indudable que la hora de esta generación había pasado. Fernández Caballero se adaptó bien a la zarzuela «chica» y legó obras fundamentales para su historia. Chapí desarrolló una fecundidad sorprendente, pues a pesar de las energías que hubo de gastar en su lucha contra editores y empresarios compuso, además de las zarzuelas ya mencionadas, más de 80 obras del nuevo género, entre las que figuran *La leyenda del monje* (que contiene una bella balada), *Música clásica*, *La zarina*, *El tambor de granaderos*, *El cortejo de la Irene*, *La Revoltosa*, *El barquillero*, *El puñado de rosas*, *La chavala*, etc. Una dedicación tan asidua le permitió obtener una sólida técnica y, aunque no todas sus partituras alcancen el mismo nivel ni idéntico éxito, siempre están hechas con dignidad. Bretón no era partidario de este tipo de forma teatral, pero tuvo el acierto de escribir *La verbena de la Paloma*. Jerónimo Jiménez (1854-1923) enriqueció el sainete con obras que pueden incluirse en una antología del mismo. Chueca escribió una zarzuela grande (*Cádiz*) que por sus méritos y por las circunstancias históricas obtuvo una difusión difícilmente repetible; sin embargo, por el carácter de su música y la estructura del resto de su abundante producción, constituye el más genuino representante del género chico en su faceta de expresión de un casticismo popular y callejero. Superaba sus carencias técnicas con la colaboración de Joaquín Valverde (1844-1910), cuyo hijo del mismo nombre (1875-1918) fue igualmente compositor afortunado en esta clase de teatro musical, en el que también se distinguieron A. Brull, Tomás López Torregrosa (1868-1913) y Manuel Nieto (1844-1915). Agustín Pérez Soriano (1846-d. 1900) cultivó el costumbrismo aragonés y Luis Arnedo (1856-1911) y Ramón Estellés (1850-1899) se especializaron en la parodia.

Las dimensiones de las obras condicionan la temática del género chico. El sainete de costumbres madrileñas constituye el motivo más cultivado; la clase popular artesanal y menestral y los vecinos de barrios bajos se convierten en fuente argumental: se estudian sus tipos más representativos, sus comportamientos, lenguaje, aspiraciones, amores, celos y pasiones, sus patios de vecindad (*La Revoltosa* de Fernández Shaw, López Silva y Chapí), sus aguaduchos y puestos callejeros (*Agua, azucarillos y aguardiente* de Ramos Carrión y Chueca, *El barquillero* de López Silva, Jackson Veyán y Chapí, *Sandías y melones* de Arniches y Montero), sus toreros (*El padrino de El Nene* o *Todo por el arte* de Julián Romea, 1848-1903, y Fernández Caballero), sus fiestas populares (*La verbena de la Paloma* de Ricardo de la Vega y Bretón, *La fiesta de San Antón* y *El santo de la Isidra* de Arniches y López Torregrosa). El compositor contribuía a traducir estos ambientes con el mayor verismo; pero también se producía el caso inverso: difundidas a través del organillo y de la interpretación en los cafés y en las casas,

el pueblo asumía estas músicas y se identificaba con ellas y con los personajes que expresaban. La maja del siglo XVIII deriva en la chulapona del XIX, que se erige en protagonista del título y de la acción de gran número de piezas (*La canción de la Lola* de Ricardo de la Vega, Chueca y Valverde, por ejemplo) en las que el carácter de este tipo de mujer, convertida en tópico del género chico, se define por el músico con melodías adecuadas a su talante apasionado. Algunos de los argumentos y personajes del sainete madrileño podían tener verificación en cualquier ciudad porque respondían a un costumbrismo generalizado (*Las doce y media... y sereno* y *El mismo demonio* de Fernando Manzano (1862-1893) y Chapí, *Música clásica* de Estremera y Chapí, *El monaguillo* de Sánchez Pastor y Pedro Miguel Marqués (1843-1918), *El motete* de Álvarez Quintero y Serrano). Por otra parte, la preferencia por asuntos de gentes de clase modesta no fue exclusiva: así, por ejemplo, *Château Margaux*, divertida comedia lírica de Jackson Veyán con preciosa partitura de Fernández Caballero, se desarrolla entre personas de buena posición social.

El costumbrismo no reduce sus fuentes a los barrios y a las gentes de la capital. El tema andaluz produce en el género chico varias obras notables. Serafín y Joaquín Álvarez Quintero lo desarrollan con la sencillez y pulcritud propia de su teatro (por ejemplo *La buena sombra*, música de A. Brull), Javier de Burgos y Jerónimo Jiménez ofrecieron en *El baile de Luis Alonso* (1856) y *La boda de Luis Alonso*, una espléndida versión literario-musical de las costumbres gaditanas de mediados del siglo XIX, en la que los personajes están diseñados con pluma diestra y bella partitura. Más interesante es *La Tempranica*, en la que Jiménez traduce con garbo el alma de la etnia gitana granadina y expresa el amor ilusionado de la protagonista con líricas melodías. *Pepe Gallardo* (de Perrín, Palacios y Chapí) tiene el interés de presentar en síntesis los dos motivos: madrileño y andaluz. En el género chico los autores extienden también su atención a otros ambientes. El pueblo aragonés inspira un tipo específico de teatro regional en el que se reiteran una serie de lugares comunes en cuanto al argumento, el carácter de los personajes y la forma artística: la rondalla y la jota se convierten en temas obligados que han permitido a los compositores escribir bellas páginas de esta música popular (*Gigantes y cabezudos* de Miguel Echegaray y Fernández Caballero, *El guitarrico* de Manuel Fernández de la Puente [h. 1862-d. 1922], Luis Pascual de Frutos [h. 1875-d. 1920] y música de Pérez Soriano). En el cuadro murciano *La alegría de la Huerta* de Paso y García Álvarez, la inspiración de Chueca se manifiesta con la misma gracia, lozanía y brillantez que en sus numerosos sainetes madrileños. Fernández Caballero incorporó motivos gallegos en *El señor Joaquín*, letra de Julián Romea, obra en la que figura una lírica alborada.

Potenciados por la música, los libretistas han dejado válidos análisis y retratos de los individuos más representativos de las pequeñas ciudades (artesano, labradores, sacristán, militar retirado, secretario de Ayuntamiento, alcalde, etc.), así como de sus costumbres, chismes rurales, leyendas y supersticiones (*Los aparecidos*, *Las campanadas* y *La leyenda del monje* de Arniches, Cantó y Chapí, *El gaitero* de Perrín, Palacios y Nieto). El contraste entre el villorrio y la capital y la presencia de la familia aldeana en la ciudad ofrecían posibilidades de situaciones cómicas que no fueron desaprovechadas por los autores de estas obras (*De Getafe al paraíso* o *La familia del tío Maroma* de Ricardo de la Vega y Barbieri).

Otro motivo bastante extendido fue la incidencia popular del tema militar, que al convertir en retórica imprescindible el número del desfile dio lugar a la creación de una serie de brillantes pasodobles y marchas que fueron incorporados al repertorio de las bandas de los regimientos (*El cabo primero* de Arniches y Fernández Caballero, *La banda de trompetas* de Arniches y Torregrosa, *Los voluntarios* de Irayzoc y Jiménez). Las zarzuelas de exaltación de los sentimientos nacionales contenían también marchas vibrantes. Con espléndido libreto, rico en personajes y situaciones, de Javier de Burgos, Chueca abandonaba en Cádiz el sainete menestral y creaba el casticismo patriótico; la misma estética de episodio nacional seguía Burgos en *Trafalgar* con música de Jiménez. El drama de la situación de los afrancesados ante la invasión gala y el rechazo popular prestan a *El tambor de granaderos* de Sánchez Pastor y Chapí valores humanos muy distintos de los que presentan sainetes y juguetes cómicos; en cambio, ¡*Viva el Rey!* de los mismos autores ofrecía menos interés sociológico por realizarse la acción en la Francia napoleónica. En cuanto a la preciosa zarzuela *La viejecita*, cuya acción discurre en el mismo período, sus autores (Miguel Echegaray y Fernández Caballero) renunciaron a toda retórica bélica y desarrollaron un militarismo de salón.

Igual que en la zarzuela grande, el tema de la Corte de Carlos IV y el motín de Aranjuez se utilizó como marco adecuado para el desarrollo de la intriga amorosa (*El cortejo de la Irene* de Fernández Shaw y Chapí). También sigue vigente el motivo teatral: la incertidumbre ante la presentación de una obra (*El estreno* de Álvarez Quintero y Chapí) o las intrigas entre bastidores (*El dúo de la africana* de Miguel Echegaray y Fernández Caballero, obra que tuvo resonancia fuera de nuestras fronteras, a lo que contribuyó la vigorosa jota). Por el carácter localista del género chico disminuye la adaptación de textos extranjeros (citemos sin embargo *Las bravías* de Fernández Shaw, López Silva y Chapí, versión libre, castiza y madrileña de *La fierecilla domada* de William Shakespeare, 1564-1616) o la ubicación de la acción en otros países, aunque no faltan algunos ejemplos (*La zarina* de Estremera y Chapí, *El figón de las desdichas* de Llanos y Chapí, *El húsar de la guardia* de Perrín y Palacios, Jiménez y Vives, *La balada de la luz*, melodrama sentimental neorromántico de Sellés y Vives); con estas obras de ambiente exótico se rompía la monótona insistencia en el tema madrileño.

Sólo la finalidad lúdica del género chico puede explicar que los conflictos sociales de la época no tengan mayor repercusión que meras alusiones en algunas obras o su desarrollo en otras con tratamiento costumbrista y pretexto de comicidad (*El gorro frigio* de Celso Lucio y música de Nieto, *El bateo* de Antonio Domínguez, Antonio Paso y Federico Chueca); en *Los descamisados*, López Silva y Arniches aplican además la ironía caricaturesca en la crítica del socialismo.

La parodia constituye un recurso para el enriquecimiento temático del género chico. Indudablemente exigía ingenio: en el libretista, para encontrar los puntos vulnerables de las obras y ofrecer su imagen negativa, y en el músico, para componer una partitura que implicaba la manipulación de la anterior; no obstante, nuestro gusto se rebela contra la zafia e irrespetuosa derivación de los títulos originales. Destacó Salvador Granés, quien colaboró con diversos maestros (especialmente Arnedo) y escribió 106 obras, de las que 15 son parodias de comedias, zarzuelas y óperas. Con el mismo músico cooperó Enrique López Marín, autor de graciosos versos; debe citarse también a Enrique García Álvarez, Antonio Paso y

al maestro Ramón Estellés (h. 1850-1899). Entre las obras de esta clase figuran *El mojicón*, *El balido del zulú*, *Lorencín o el camarero del cine*, *Simón es un lila*, *La golfemia*, etc., parodias respectivamente de *La bofetada*, *La balada de la luz*, *Lohengrín o El caballero del cisne*, *Sansón y Dalila*, *La bohemia*, etc. Estas caricaturas no siempre suponen deformación: los actores y argumentos suelen adquirir función de símbolos de personas, situaciones concretas e ideas abstractas que no tenían en las obras primitivas: así, por ejemplo, en la parodia de *Tanhäuser* se representa la situación de España, la libertad, los políticos contemporáneos, etc. Próximas a la parodia hay que considerar también ciertas obras que deben su origen a otras anteriores estrenadas con éxito.

Dentro del género chico el uso de la crítica como motivo argumental produjo un tipo específico de obras constituidas por una serie de cuadros o escenas más o menos relacionadas entre sí, en las que se comentaban con ironía distintas facetas del tema desarrollado. La sátira abarcaba los más diversos aspectos de la vida nacional: el gobierno estatal y municipal, los partidos políticos, los edificios construidos, los trabajos de urbanismo, la actualidad, los inventos, los estrenos teatrales y los personajes de las obras, los sueldos, la situación de la agricultura, la industria y el comercio, la familia, etc. A través de este repertorio escénico aparecen los tipos más representativos de la sociedad y de las diversas regiones: políticos, militares, funcionarios, cesantes, guardias, bomberos, sirvientes y criadas, rateros, etc.; también figuraban personajes alegóricos. Una música adecuada al carácter ligero del texto facilitaba la aceptación de estos espectáculos cuyo título más generalizado ha sido el de revista. El acierto de la música de Chueca justifica el éxito de *La Gran Vía*, que alcanzó difusión internacional, pero cabe citar también otras obras valiosas: *El año pasado por agua* y *Vivitos y coleando* del mismo Chueca, la segunda en colaboración con Valverde y letra de Salvador Lastra (h. 1840-1889), Andrés Ruesga (1845-h. 1895) y Enrique Prieto (1850-d. 1911); *Panorama nacional* de Arniches, Lucio y Brull, *Certamen nacional* y *Cuadros disolventes* de Perrín, Palacios y Nieto, etc. Dada la amplitud de la producción, la valoración es forzosamente muy diversa. Sin embargo, al margen del mérito artístico, en su conjunto constituyen una valiosa fuente para la investigación de la sociedad de la época: costumbres, ideologías y reacciones. Sorprende hoy la sátira dedicada a los esfuerzos realizados por Raimundo Fernández Villaverde (1848-1905) para nivelar los presupuestos después de la pérdida de las colonias, pero la oposición a sus medidas no quedó limitada a la mediocre obra *Los presupuestos de Villapierde*, sino que esta revista respondía a una generalizada actitud de personas, prensa e instituciones. La frivolidad y ligereza con que se trataban problemas importantes no era más que un reflejo del comportamiento de buena parte de la sociedad y de la prensa.

2.7.5. Polémicas en torno al italianismo del teatro lírico y a la teoría wagneriana de la ópera

La historia del teatro lírico español del siglo XIX está bien definida en sus distintas fases. Durante el primer tercio diversos compositores intentan crear una ópera capaz, si no de competir, al menos de alternar con la de los maestros

extranjeros, fundamentalmente italianos, que bajo el predominio de Rossini y la actitud de los cantantes del mismo origen bloqueaban esta posibilidad. La aspiración a una ópera propia persistirá a través de toda la centuria, pero poco antes de 1840 se inicia la restauración de la antigua zarzuela, que con criterios estilísticos renovados se convierte en opción concurrente. Después de una fecunda y brillante etapa, la importación del teatro francés de los bufos, y, más tarde, la adopción del género chico limitaron la producción de la zarzuela grande en estos dos períodos a un número sumamente limitado de obras que por su calidad se insertan sin embargo en la historia de esta forma como ejemplos destacados de la misma. Cada uno de estos géneros constituyó motivo de largas y enconadas polémicas en las que intervinieron músicos y escritores. A estas controversias se añadieron las derivadas de la difusión del wagnerismo y nacionalismo.

Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882) informa sobre la aceptación de la ópera italiana por las clases más elevadas de la sociedad de su tiempo; no es extraño que la absorción de la programación y la exaltación de divos y divas concretada en sustanciosos sueldos y encumbrados honores motivase una reacción contra este fanatismo que adquiere formulación en el famoso poema de tercetos encadenados *El furor filarmónico*, que Bretón de los Herreros escribió porque «tanta bilis no cabía, y tanta indignación, tanto veneno» en su pecho. Posteriormente, a otro Bretón, el autor de *La verbena de la Paloma*, le sonrojaba contemplar «esas delicias de Capua para el arte extranjero» y lamentaba que «el italianismo ahogue y envilezca nuestro arte». El análisis del repertorio de obras representadas y de los cantantes que actuaban en los teatros de la Corte, especialmente en el Real, pone de manifiesto esta avasalladora preeminencia, que se hace ostensible en comparación con la exigua participación española. Sin embargo, la polémica no trascendía el aspecto económico de la subvención, sin afectar al estético: a pesar de las palabras anteriormente transcritas, Tomás Bretón declaraba que la música italiana es el lenguaje más expresivo de los lenguajes humanos; Barbieri basaba su crítica a la política estatal de ayuda a la ópera en el austero argumento de los estadillos de caudales públicos gastados, funciones ofrecidas y asistencia del público, pero aplicaba sus conocimientos históricos para mostrar la difusión del teatro musical italiano por toda Europa y las relaciones de nuestros músicos con la escuela romana en otros géneros y épocas. Arrieta solicitaba protección oficial para los compositores españoles pero consideraba errónea una disminución de la otorgada al Teatro Real por el magisterio que las obras representadas podía ejercer sobre nuestros músicos. En cuanto a los escritores, Juan Valera (1824-1905) respondía a un artículo de Luis de Eguílaz contrario a la política desarrollada en este coliseo con el principio de que la música no es extranjera ni nacional. Se trata por tanto de la aplicación del axioma liberal de la libre competencia, ideología a la que estaba adscrito el novelista egabrense. Sin embargo, desde su fundación la ópera había sido un espectáculo costoso, sufragado primero por las monarquías europeas y más tarde subvencionado por los Estados. Se comprende por tanto que defendiesen una política de ayuda los que aspiraban a su desarrollo. El Gobierno creó la Academia Real de Música y Declamación, cuyo objeto era la protección del arte dramático y el desarrollo y creación de la ópera nacional, pero, aunque

estaba previsto que funcionara a partir del curso 1846-1847, no llegó a actuar. En la *Gaceta* de 8 de febrero de 1849 se publicó un decreto orgánico de teatros que disponía la constitución de una junta de la que formaban parte, entre otros, Mesonero Romanos, Hartzenbusch e Hilarión Eslava. En 1855 se formó en el Conservatorio la comisión ya mencionada que pretendió en vano que las Cortes incluyesen en los Presupuestos del Estado una cantidad adecuada a los fines que se pretendían. Posteriormente destacan por sus cargos las propuestas de los maestros Hernando y Arrieta y el informe elevado el 26 de junio de 1876 por la sección de música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Decidido defensor de los ideales de una ópera española, Tomás Bretón estimaba necesidad urgentísima que el Estado fundara el Teatro Lírico Nacional; en consecuencia hizo un análisis crítico de esta documentación anterior y formuló su propio proyecto que suponía la organización y dotación de una compañía estable.

La pretensión de crear la ópera nacional implicaba el planteamiento de sus características. El citado informe de la Academia de San Fernando se limitaba a indicar que asunto, libro, poeta y compositor debían ser españoles sin especificar ningún otro requisito formal o estilístico. Algunos compositores redujeron estas condiciones a la exigencia de nacionalidad del músico, ni siquiera del libretista, pero sus obras, influidas además musicalmente por el arte italiano, no son válidas para deducir una teoría de la ópera española. Bretón atribuía la mayor importancia a la lengua. Son bastante numerosos los escritos de compositores y literatos en defensa de la idoneidad del castellano para el teatro musical. José Rius (apoyado en textos de Munárriz, Juan F. Masdeu [1744-1817], José Gómez Hermosilla [1771-1837], Manuel Casamada [1772-1841], y Charles Batteux [1713-1780], Alberto Lista [1775-1848], Arnao, Francisco Blanco García [1864-1903], Julio Cejador [1864-1927], Manuel de la Revilla [1846-1881], etc.) hizo interesantes observaciones sobre las propiedades que distinguen el libreto teatral de otros géneros dramáticos, tema desarrollado con mayor amplitud en Italia por los jesuitas expulsos Esteban Arteaga (1749-1798) y Antonio Eximeno (1726-1808). A pesar de estos estudios, Julio Gómez (1886-1973) ha podido escribir que el problema literario estaba en el mismo estado que en el siglo anterior: nuestros autores dramáticos no hallaron una forma de drama lírico. En respuesta a las críticas de Pedrell por no cultivar este género, Barbieri le confesaba que no había encontrado al poeta que escribiese un libreto adecuado. El fracaso de las convocatorias de las Academias Española y de San Fernando prueba el desinterés de nuestros dramaturgos. El resultado es patente: aunque algunas obras hubiesen tenido favorable o discreta acogida, Arrieta reconocía que todos aquellos que habían acometido la creación de la ópera española habían visto siempre fallidos sus intentos. Al valorar estas palabras no olvidemos que este maestro había alcanzado prestigio al iniciar su carrera musical como operista. Pérez Galdós afirmaba también que nuestra ópera no aparecía por ninguna parte, probablemente no nacería nunca; las mismas conclusiones obtenían Peña y Goñi. José Gómez Hermosilla y cuantos carecían del optimismo de Bretón. Queda la incógnita de si Arriaga la hubiese creado junto con el sinfonismo, las dos grandes carencias de nuestra música del siglo XIX. La falta de una relevante contribución a la historia de la ópera en el siglo XIX se compensa en cierto modo con la creación de la nueva

zarzuela como forma de teatro lírico genuinamente española. La polémica sostenida por Soriano Fuertes con algunos críticos, como el de la revista *El Pasa-tiempo Musical*, muestra que el nuevo género surgió para el pueblo, único apoyo con que entonces podía contar el teatro lírico español, dada la orientación del gusto de la aristocracia hacia la ópera. Asumida esta finalidad por los compositores más prestigiosos, consiguieron con sus obras interesar a toda la sociedad, incluida la clase más elevada.

Esta extensa gama social de sus destinatarios fue motivo de crítica para sus detractores, quienes pensaban que se trataba de una forma menor y meramente lúdica, simple desarrollo de la tonadilla. Después de haber cooperado positivamente a su consolidación, el maestro Hernando defendió la tesis de su inferioridad frente a la ópera, porque consideró que no permitía cumplir como ésta los fines estéticos y morales atribuidos a la literatura dramática. Tomás Bretón estimaba que es un género imperfecto que dista tanto del drama y comedia como de la ópera, un género falso que no bastaba a satisfacer a todo punto las aspiraciones del artista español. En su *Tratado de composición*, Eslava refleja también su preferencia por la ópera.

Entre los escritores sorprende que Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891), autor de una obra tan castiza como *El sombrero de tres picos*, pudiera haber sido uno de los más enconados críticos de la zarzuela. En sus *Principios generales de literatura*, Revilla estima que en el teatro lírico se produce una subordinación de la poesía a la música, por lo que desde este punto de vista prefiere la zarzuela a la ópera. Con la deformada perspectiva propia del historiador, Mitjana alababa la zarzuela en la versificación de Ramón de la Cruz, pero parecía encontrar dificultades para percibir los méritos de las de su tiempo.

Barbieri refutó estos argumentos y, frente a Hernando, puso de manifiesto que la diversidad de temas susceptibles de ser tratados en la zarzuela era mayor que la ofrecida por la ópera italiana, ya que comprendía tanto los dramáticos como los de carácter cómico. Por otra parte, la alternancia de fragmentos declamados permitió decir a Arrieta, en su discurso en memoria y homenaje de Gaztambide, que no es ni más ni menos que lo que en Francia se llama ópera cómica. Por el contrario, Bretón juzgaba que la analogía que con la ópera cómica extranjera pretenden establecer los defensores de la zarzuela es absurda. Influido por los criterios seguidos en París en las relaciones entre los teatros de la ópera y de la ópera cómica, Barbieri indicaba en una ocasión que sólo por este camino llegaríamos al fin apetecido de fundar la gran ópera, opinión poco coherente con sus continuos alegatos en favor de la zarzuela considerada en sí misma. En general se admitía que la zarzuela era una forma española no sólo por su origen, sino por el empleo de temas inspirados en nuestra música popular, lo que no impedía la inclusión de motivos originales y de partes compuestas con arreglo al canon común a todos los países, según observaba José Yxart (1852-1895) en su crónica sobre el estreno en Barcelona de *La bruja*. Este mismo crítico confesaba, sin embargo, que son siempre las que nos llegan más al alma y nos conmueven con más viveza las francamente populares y nacionales; opinión compartida por otros importantes intelectuales de la época. Menéndez Pelayo se recreaba también con aquella parte del alma nacional que va envuelta en las melodías de Barbieri.

La controversia se proyectó incluso en la denominación. Gaztambide anunció *La mensajera* como ópera cómica para evitar su referencia a la tonadilla. Bastantes años después, Chapí titulaba sus obras drama lírico, zarzuela e incluso ópera cómica. Arrieta lamentaba el uso del nombre de zarzuela, aunque al final de su vida debió cambiar de opinión según el epitafio que dispuso para su sepultura. Bretón calificaba de absurda la denominación corriente cuya adopción era calificada por Peña y Goñi de extravagancia. El mismo Menéndez Pelayo la estimaba impropia. La razón de la polémica estribaba en la significación peyorativa que se solía atribuir a este nombre. Por el contrario, Barbieri y Fernández Caballero no tenían ningún reparo en el uso de una palabra que había adquirido una significación precisa como forma específica de teatro musical.

Frente a los juicios favorables o adversos más radicales, Pérez Galdós opinaba que la zarzuela era un arte castizo y modesto. La crítica de sus valores se agudizaría con su realización en un acto en el género chico. Es indudable la disparidad entre el talante de este teatro y los ideales regeneracionistas y europeístas de buena parte de nuestra intelectualidad de la época; existía también un antagonismo entre su temática ligera y frívola y las graves circunstancias por las que atravesaba la nación. España arriaba la bandera de su imperio colonial y sostenía una larga y cruenta pugna en Marruecos a los acordes del género chico: marchas y pasodobles de sainete enardecían los ánimos y alimentaban el patriotismo. Los críticos más severos censuraban también el mal gusto de llevar a escena «los más degradados tipos» (como «tahúres y chulas de rompe y rasga»), la zafiedad de algunos libretos y los «chistes rebuscados y necios». Se distinguen por la dureza de su oposición Blanco García en su estudio de la literatura española del siglo XIX, Manuel Cañete (1822-1891) en los artículos publicados en *La Ilustración Española y Americana* e Yxart en la prensa de Barcelona; en cambio, Cejador Frauca y Eduardo Benot (1822-1907) defendieron este teatro y destacaron su importancia. Lógicamente los adversarios acentuaban su desaprobación en sus críticas de la revista (por su sátira cínica que se mofa de todo) y, sobre todo, del teatro de Arderíus, pues, como decía Yxart, son más divertidas las castizamente españolas que las imitaciones malas del género bufo francés. Conviene tener en cuenta que la primera revista fue escrita por José M.^a Gutiérrez de Alba (1821-1897) y Arrieta, y que en la Biblioteca Nacional se conservan ejemplares de la novena edición del libreto, lo que prueba el éxito alcanzado.

Un caso particular de la polémica en torno al género chico se centró en Chapí. La desmesurada apología de Manrique de Lara contrastaba con la actitud de Pedrell, Mitjana y el P. Luis Villalba (1873-1921), que le reprochaban que malgastase su talento en la composición de tantas obras del género chico y, sobre todo, que contribuyese con ellas a su afianzamiento. Resulta curioso comprobar una mayor comprensión, por ejemplo en Villalba, hacia Fernández Caballero y aun para Chueca, a pesar de la incompatibilidad con el estilo que éste desarrollaba.

A las polémicas anteriores se une la que suscita la difusión de las teorías wagnerianas de la ópera, tema de controversia en toda Europa. En el discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la sesión pública inaugural de 1877, Arrieta nos deja un testimonio de la lucha violenta entre los tradicionalistas y los partidarios de la música de Wagner. En este punto hay

coincidencia entre nuestros compositores de la misma época: se admira el talento del maestro alemán, pero se rechazan sus ideas, que se suponen vinculadas a orientaciones filosóficas concretas. La crítica se centraba sobre una cuestión fundamental: su doctrina sobre la *melodía infinita*.

La polémica incidía en libros y artículos. Arnao consideraba que el principio de la unión entre las artes era más importante en la retórica wagneriana que el de la melodía infinita; su origen hegeliano sirvió a Antonio Gil de Zárate (1793-1861) y a Barbieri de fundamento para pedir y justificar la integración de la música en la Real Academia de San Fernando; para Menéndez Pelayo, la reforma del autor de la Tetralogía constituía el mayor acontecimiento artístico de la época, aunque hablaba también de los excesos del fanatismo wagneriano. Diversas fuentes documentales como las publicaciones de los hermanos Félix (h. 1862-d. 1913) y José Borrell (h. 1865-h. 1945) nos informan sobre las actividades desarrolladas por los partidarios del «arte del porvenir»: influían para que se representasen las obras de Wagner, publicaban análisis de las mismas, pronunciaban conferencias, asistían a los ensayos, contribuían a superar los obstáculos que ponían sus enemigos, se esforzaban para que el estreno se resolviese con éxito e incluso organizaron alguna manifestación por las calles en defensa de sus principios; contienen también datos interesantes sobre los ensayos, la actitud de los cantantes italianos frente a las obras, las controversias en la prensa y en los círculos musicales, las intrigas, los viajes a Bayreuth, etc. Quizá ningún movimiento artístico haya producido entre nosotros discrepancias tan apasionadas. Como en otras ciudades europeas, en Madrid, Barcelona y Valencia se constituyeron asociaciones wagnerianas; la establecida en la capital fue presidida por el duque de Alba (1874-1953) y de su directiva formaron parte los músicos Valentín de Arin (1854-1912), Conrado del Campo (1879-1953), Arturo Saco del Valle (1869-1932) y Manrique de Lara, quien en sus *Orígenes literarios de la trilogía de Wagner* defendió la tesis de que casi todas las leyendas que han servido de argumento a los dramas líricos de Wagner tienen su representación o su equivalencia en la literatura castellana; un trabajo semejante publicó Mitjana con el título de *La leyenda de Parsifal en España*.

La adopción de la estructura de trilogía es un signo de la influencia wagneriana en Pedrell. Pero este maestro aspira a la creación de una ópera según la estética nacionalista desarrollada en su época por distintas escuelas europeas, especialmente la rusa. En su opinión, el drama lírico nacional es el *lied* desarrollado en proporciones adecuadas al drama; con el análisis de sus obras pretendió probar la coherencia entre su obra teórica y práctica. Se producía pues una nueva formulación de la vía idónea para la ópera española y surgía otro motivo de polémica: entusiasmado con las ideas del maestro catalán, Mitjana realizaba una crítica desabrida de varios prestigiosos maestros contemporáneos de ópera y zarzuela, a la vez que proponía superar las influencias de Wagner y Verdi. Sin embargo, desde un punto de vista puramente doctrinal, las palabras de estos autores son semejantes a las que escribieron en distintas ocasiones Menéndez Pelayo, José de Castro y Serrano (1829-1896), Barbieri y Fernández Caballero sobre la asimilación de la música popular en nuestro teatro lírico. No ocurre lo mismo con las obras: se trata por tanto de una diferencia, más que ideológica, de realización estilística.

Bibliografía

ALARCÓN, Pedro Antonio de, *Obras completas*; 3.^a ed., Madrid, Fax (1968), págs. 1815-1824.

ALAS, Leopoldo. Véase CLARÍN.

ALBÉNIZ, Isaac, *Pepita Jiménez*, ed. José SOLER, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (1996).

ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española. IV: El Romanticismo*, Madrid, Gredos (1982).

ALCALÁ GALIANO, Antonio, *Memorias*, Madrid, Rubiños (1886).

ALIER, Roger, *El libro de la zarzuela*, Madrid, Daimón (1982).

- *La verbena de la Paloma: estudio, análisis y comentarios sobre el libreto de Ricardo de la Vega y la música del Maestro Tomás Bretón*, Madrid, Daimón (1983).
- *Diccionario de la zarzuela*, Madrid, Daimón (1986).

ALONSO CORTÉS, Narciso, *El teatro en Valladolid en el siglo XIX*, Valladolid, Imprenta Castellana (1947).

- “El teatro español en el siglo XIX”, en *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. IV, Barcelona, Vergara (1957).

ALVAR, Manuel, “Novela y teatro en Galdós”, *Proh* 1 (1970), págs. 157-202.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, “Enrique Rambal (1889-1956)”, en Ermanno CALDERA (ed.), *Teatro di magia*, vol. II, Roma, Bulzoni (1991), págs. 91-114.

ARDERÍUS, Francisco, *Teatro del Circo. Los Bufos de Arderíus, Tercera campaña, 1868 a 1869*, Madrid, s. e. (1869).

- *Viaje al Sol por Julio Viernes*, Madrid, Imprenta Española (1870).
- *Hasta los gatos quieren zapatos. Apuntes sobre el teatro español*, Madrid, Velasco y Romero (1877).
- *La ópera y la zarzuela española. Breves consideraciones sobre el arte lírico dramático...*, Madrid, Imprenta Española (1882a).
- *La gran ópera española y la zarzuela*, Madrid, Montoya y Cía. (1882b).

ARIN Y GOENAGA, Valentín de, *Biografía de Wagner*, Madrid, Ducazcal (1912).

ARNAO, Antonio, *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de D. Antonio Arnao el día 30 de marzo de 1873*, Madrid, RAE (1873).

- *Dramas líricos*, Madrid, Medina y Navarro (1875).

ARNAU, Juan, y **GÓMEZ, Carlos M.^a**, *Historia de la zarzuela*, Madrid, Zacosa (1979).

ARRIETA Y CORERA, Emilio, *Discursos leídos en la inauguración del curso escolar en la Escuela Nacional de Música*, Madrid, José M. Ducazcal (1870-1880).

- *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la sesión pública inaugural de 1877*, Madrid, s. e. (1877).
- *Discursos leídos en la solemne distribución de premios en la Escuela de Música y Declamación el día 22 de noviembre*, Madrid, José M. Ducazcal (1881-1892).
- *Breves palabras pronunciadas en la función consagrada a la memoria de Gaztanibide en el XV aniversario de su muerte*, Madrid, José M. Ducazcal (1885).

- ARRIETA Y CORERA, Emilio**, *Discurso leído por el Excmo. Sr. Director de la Escuela Nacional de Música y Declamación en la función consagrada a la memoria de Juan Crisóstomo de Arriaga el 25 de mayo de 1889*, Madrid, José M. Ducazcal (1889).
- *Marina*, ed. María ENCINA CORTIZO, ópera en tres actos con libreto de Francisco Camprodón y Miguel Ramos Carrión, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (1994a).
 - *El grumete*, ed. Fernando CABAÑAS ALAMÁN, con libreto de Antonio García Gutiérrez, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (1994b).
 - *El dominó azul*, ed. María ENCINA CORTIZO y Ramón SOBRINO, zarzuela en tres actos, con libreto de Francisco Camprodón, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (1996).
- ARTIS, José**, *El Gran Teatro del Liceo; Barcelona histórica y monumental*, vol. VIII (1946).
- *Primer centenario de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo, 1847-1947*, Barcelona, Montaner y Simón (1946); Quintilla y Cardona (1950).
- ÁVILA ARELLANO, Julián**, y **MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen**, *El Neorromanticismo español y su época. Epistolario de José Echegaray a María Guerrero*, Madrid, CSIC (1987).
- “Teatro Español. Siete meses de lucha por el arte. Homenaje a los clásicos. En torno a un texto desconocido de Galdós”, *RLit* 99 (1988), págs. 171-204.
- BARBIERI, Francisco Asenjo**, *La zarzuela*, Madrid, Ducazcal (1864a). Ed. facsímil, Madrid, Música Mundana (1985).
- *Contestación al maestro D. Rafael Hernando*, Madrid, José M. Ducazcal (1864b).
 - *Sinfonía para orquesta y banda militar compuesta sobre motivos de zarzuela. Introducción*, Madrid, José M. Ducazcal (1873).
 - *Discurso leído en la Academia de Bellas Artes de San Fernando el 10 de mayo de 1874... sobre la unión de las Bellas Artes*, Madrid, Manuel Tello (1874).
 - *El Teatro Real y el teatro de la Zarzuela*, Madrid, José M. Ducazcal (1877). Ed. facsímil, Madrid, Música Mundana (1985).
 - *Las castañuelas. Estudio jocoso dedicado a todos los boleros y danzantes por uno de tantos*, Madrid, José M. Ducazcal (1879). Ed. facsímil, Madrid, Turner (1981).
 - *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. Don Francisco Asenjo Barbieri el día 13 de marzo de 1892*, Madrid, José M. Ducazcal (1892).
 - *Jugar con juego*, ed. María ENCINA CORTIZO, zarzuela en tres actos, con libreto de Ventura de la Vega; estudio literario, Ramón BARCE, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (1992).
 - *El barberillo de Lavapiés*, eds. María ENCINA CORTIZO y Ramón SOBRINO, zarzuela en tres actos con libreto de Luis Mariano de Larra, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (1994).
- BARCE BENITO, Ramón**, *Fronteras de la música*, Madrid, Real Musical (1985).
- (coord.), *Actualidad y futuro de la zarzuela*, Madrid, Alpuerto (1994).
- BARRERA MASAYER, Antonio**, *Crónicas del género chico y de un Madrid divertido*, Madrid, El Avapiés (1986).
- BASTÚS, Joaquín**, *Curso de declamación o arte dramático*, Barcelona, J. J. Olivares (1848).
- BENOT, Eduardo**, *Teatro escogido de D. Ricardo de la Vega*, Madrid, Hernando (1894).

- BENSOUSSAN, Albert**, “Emile Zola sur la scène espagnole: De *L'Assommoir* a *Germinal*, de Juan José a *Daniel*, de Joaquín Dicenta”, *Melanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, París, Editions Hispaniques (1975), págs. 69-78.
- BERENGUER, Ángel**, *Los estrenos teatrales de Galdós en la crítica de su tiempo*, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid (1988).
- BERKOWITZ, H. Chonon**, “*Un joven de provecho*: An unpublished Play by Benito Pérez Galdós”, *PMLA* 50 (1935), págs. 828-898.
- BERTRÁN, Marcos Jesús**, *Los maestros cantores de Nuremberg*, Barcelona, Hijos de Jaime Jepús (1905).
- *El Gran Teatro del Liceo de Barcelona, 1837-1903*, Barcelona, Oliva de Vilanova (1931).
- BESER, Sergio**, “Siete cartas de Leopoldo Alas a José Yxart”, *AO* 10 (1960), págs. 385-397.
- “Índices de colaboraciones de Leopoldo Alas en la prensa barcelonesa”, *AO* 16 (1966), págs. 157-211.
- BIEDER, Maryellen**, “The modern woman on the Spanish stage: The contribution of Gaspar and Dicenta”, *Estr* 7 (1981), págs. 25-28.
- BLANCO GARCÍA, Francisco**, *La literatura española en el siglo XIX*; 2.^a ed., Madrid, Sáez de Jubera (1891-1893), 3 vols.
- BLANQUAT, Josette**, “Au temps d'*Electra* (Documents Galdosiens)”, *BHi* 68 (1966), págs. 253-308.
- BLASCO, Eusebio**, *El joven Telémaco*, Madrid, Labajos (1866).
- BOHIGAS, Pedro**, *Compañías dramáticas extranjeras en Barcelona*, Barcelona, Instituto del Teatro (1946).
- BONZI, Lidia, y BUSQUETS, Loreto**, *Compagnie teatrali italiane in Spagna (1885-1913)*, Roma, Bulzoni (1995).
- BORREL, Félix**, *El Tanhäuser de Ricardo Wagner*, Madrid, E. Rubiños (1890).
- *El wagnerismo en Madrid*, Madrid, José M. Ducazcal (1912).
- *Los maestros cantores de Nuremberg (boceto crítico)*, Madrid, José M. Ducazcal (1913).
- BORREL VIDAL, José**, *Sesenta años de música (1876-1936). Impresiones y comentarios de un viejo aficionado*, Madrid, Dossat (1945).
- BRETÓN, Tomás**, *Conferencias musicales leídas en el Ateneo de Madrid*, Madrid, Ciudad Lineal, s. a.
- *Más en favor de la ópera nacional*, Madrid, Gregorio Juste (1885).
- *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón el día 14 de mayo de 1896*, Madrid, José M. Ducazcal (1896).
- *Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Memorias precedidas del discurso leído por su Director D. Tomás Bretón*, Madrid, Colonial (1902-1909).
- *La ópera nacional y el Teatro Real de Madrid*, Madrid, Casa Dotesio (1904).
- *La música y su influencia social*, Madrid, Colonial (1905).
- *La ópera nacional*, Madrid, s. e. (1906). Ed. facsímil, Madrid, Música Mundana (1985).

- BRETÓN, Tomás**, *Conferencia leída en el Ateneo de Madrid el día 9 de marzo de 1914 con motivo del centenario de Verdi*, Madrid, Círculo de Bellas Artes (1914).
- *Actualidad musical. Moción elevada al Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes por el primer Congreso artístico celebrado en Madrid*, Madrid, Fernando Gaisse (1919).
 - *La verbena de la Paloma*, ed. Ramón BARCE, sainete en un acto, con libreto de Ricardo de la Vega, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (1994).
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel**, “De las comedias caseras”, *Correo Literario y Mercantil* (2-XI-1831), en Juan M.^a Díez TABOADA y Juan Manuel ROZAS (eds.), *Obra dispersa*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos (1965), págs. 143-144.
- BUGLIANI, Américo**, *La presenza de D’Annunzio in Valle-Inclán*, Milán, Istituto Editoriale Cisalpino (1976).
- BURGUETE, Sol**, *Amadeo Vives*, Madrid, Espasa Calpe (1978).
- BUSQUETS, Loreto**, “Companyes teatrals italianes en la Barcelona modernista”, *RCat* 14 (1987), págs. 93-111.
- CABRALES ARTEAGA, José M.^a**, *La Edad Media en el teatro español entre 1875 y 1936*, Madrid, Fundación Juan March (1966).
- “El teatro neorromántico de Echegaray”, *RLit* 101 (1989), págs. 77-94.
- CALDERONE, Antonietta**, “El teatro en el siglo XIX (1808-1844). La representación”, en José María Díez BORQUE (ed.), *Historia del teatro español*, Madrid, Taurus (1988), págs. 566-610.
- CALVO ASENSIO, G.**, *El teatro hispano-lusitano en el siglo XIX*, Madrid, Imprenta Rojas (1875).
- CAMPOS, Jorge**, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Moneda y Crédito (1969).
- “Nota sobre dos capítulos de *La desheredada*”, *EE* 18 (1974), págs. 165-172.
- CARDONA, Rodolfo**, “Fuentes históricas de *Santa Juana de Castilla*”, *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Madrid, Editora Nacional (1977), págs. 462-469.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis**, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días, con un prólogo histórico de D. Francisco Asenjo Barbieri*, Madrid, Minuesa de los Ríos (1878).
- CARNEY, Hal**, “The two versions of Galdós’s *La loca de la casa*”, *Hispania* 44 (1961), págs. 438-440.
- CASALDUERO, Joaquín**, *Vida y obra del Galdós*, Madrid, Gredos (1961).
- “El abuelo de Galdós”, *CCLC* 57 (1962), págs. 64-70.
 - *Estudios sobre el teatro español*; 3.^a ed., Madrid, Gredos (1972).
 - “El teatro en el siglo XIX”, en José María Díez BORQUE (ed.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Guadarrama (1974a), págs. 133-162.
 - “*Alceste*, volver a la vida”, *EE* 18 (1974b), págs. 113-129.
 - “*Bárbara*”, *AG* anejo (1978), págs. 119-126.
- CASARES RODICIO, Emilio**, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles (legado Barbieri)*, edición, transcripción e introducción, Madrid, Fundación Banco Exterior (1986).

CASARES RODICIO, Emilio, *Francisco Asenjo Barbieri. El hombre y el artista. Escritos musicales*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (1994).

CATENA, Elena, "Circunstancias temporales de la *Electra* de Galdós", *EE* 18 (1974), págs. 79-112.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *Historia de la lengua y literatura castellanas*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos (1915-1922). Reproducción facsímil, Madrid, Gredos (1972).

CHAPÍ, Ruperto, *Memorias y escritos*, ed. Luis G. IBERNI, Madrid, Instituto Complutense de Estudios Musicales (1995).

— *El rey que rabió*, ed. Tomás MARCO, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (1996).

CHICOTE, César, *La vivienda insalubre en Madrid*, Madrid, Imprenta Municipal (1914).

CHUECA, Federico, *El Bateo*, eds. María ENCINA CORTIZO y Ramón SOBRINO, con libretto de Antonio Paso y Antonio Domínguez, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (1993).

— *El chaleco blanco*, ed. Claudio PRIETO, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (1996).

— *El año pasado por agua*, ed. José Luis NAVARRO, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (1997).

CHUECA, Federico, y **VALVERDE, Joaquín**, *Agua, azucarillos y aguardiente*, ed. Benito LAURET, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (1996a).

— *La Gran Vía*, eds. María ENCINA CORTIZO y Ramón SOBRINO, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (1996b).

CLARÍN [Leopoldo Alas], *Galdós*, Madrid, Renacimiento (1912).

— *Solos de Clarín*, Madrid, Alianza (1971).

— *Teresa. Avecilla. El hombre de los estrenos*, ed. Leonardo ROMERO TOBAR, Madrid, Castalia (1976).

COLLET, Henri, *L'essor de la musique espagnole au XX siècle*, París, Max Eschig, s. a.

CORREA, Gustavo, "Pérez Galdós y la tradición calderoniana", *CHa* 250-252 (1970-1971), págs. 221-241.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, Madrid, s. e. (1897-1902), 2 vols.

— *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Perales (1899).

— *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta José Perales y Martínez (1902).

— *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos (1904).

— *Colección de entremeses, loas, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles (1911).

— *Sainetes de Don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos. Colección ordenada por Don Emilio Cotarelo y Mori*, Madrid, Bailly Bailliére (1915-1928).

— *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (1917).

- COTARELO Y MORI, Emilio**, “Editores y galerías de obras dramáticas en Madrid en el siglo XIX”, *RBAM* 18 (1928), págs. 121-139.
- *Historia de la zarzuela, o sea, del drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (1934).
- CRESPO MATELLÁN, Salvador**, *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad (1979).
- CRUZ TIRADO, Juan de la, y COLL, Gaspar F.**, *El terremoto de la Martinica*, Madrid, Arregui (1883).
- DAVIS, Lisa E.**, “Oscar Wilde in Spain”, *CL* 25 (1973), págs. 136-152.
- DE PACO, Mariano**, “El drama rural en España”, *AUMur* 30 (1971-1972), págs. 142-170.
- *María del Carmen de Feliú y Codina*, Murcia, Nogués (1974).
- DELEITO Y PIÑUELA, José**, *Estampas del Madrid teatral fin de siglo. Teatros de declamación*, Madrid, Saturnino Calleja, s. a.
- *Origen y apogeo del género chico*, Madrid, Revista de Occidente (1949).
- DENDLE, Brian J.**, “The estreno of Galdós’ *Zaragoza*: Its political ramifications”, *RonIN* 27 (1986), págs. 61-67.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso, y LASSO DE LA VEGA, Francisco de Paula**, *Historia del teatro español*, Barcelona, Montaner y Simón (1924).
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo**, “Strindberg en España”, *EE* 9 (1963), págs. 103-112.
- DÍEZ BORQUE, José M.^a** (ed.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus (1988).
- DOMÉNECH, Ricardo**, “Benito Pérez Galdós, *Quien mal hace, bien no espere*”, *EE* 18 (1974), págs. 253-294.
- ELÍAS DE MOLINS, Antonio**, *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, Barcelona, s. e. (1889), 2 vols. Ed. facsímil, Hildesheim-Nueva York, Georg Olms Verlag (1972).
- ELTON, Willa S.**, “Sobre el género de *La loca de la casa*”, *CHa* 250-252 (1970-1971), págs. 586-607.
- “Autocensura en el drama galdosiano”, *EE* 18 (1974), págs. 139-154.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de**, “Un éxito inopinado de Eusebio Blasco”, *Seg* 15-16 (1972), págs. 281-292.
- ESGUEVA, Manuel**, “Bibliografía de José Echegaray”, en VV. AA., *Jornadas de orientación bibliográfica*, Madrid, FUE (1977), págs. 197-212.
- ESLAVA, Hilarión**, *Escuela de armonía y composición*, Madrid, Beltrán y Viñas (1857).
- ESPERANZA Y SOLÁ, José M.^a**, *Treinta años de crítica musical*, Madrid, edición póstuma a cargo de J. R. Mérida (1906), 3 vols.
- ESPÍN TEMPLADO, M.^a del Pilar**, “La zarzuela: esquema de un género español”, en *La zarzuela de cerca*, Madrid, Espasa Calpe (1987a), págs. 21-35.
- “El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español”, *Epos* (1987b), págs. 97-122.

- ESPÍN TEMPLADO, M.^a del Pilar**, *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños (1995), 2 vols.
- FÁBREGAS, Xavier**, *Teatre català d'agitació política*, Barcelona, Edicions 62 (1969).
 — *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes (1972).
 — *Historia del teatre català*, Barcelona, Millà (1978).
- FALLA, Manuel de**, *Escritos sobre música y músicos*; 3.^a ed., Madrid, Espasa Calpe (1972).
- FARGAS Y SOLER, Antonio**, *Diccionario de música*, Barcelona, Verdaguer (1853).
 — *Observaciones al ensayo biográfico-crítico de Ricardo Wagner por J. Marsillach Lleonart*, Barcelona, Jaime Jepús (1878).
- FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel**, *Discursos leídos ante la Real Academia de San Fernando en la recepción pública el día 2 de marzo de 1902*, Madrid, s.e. (1902).
- FERNÁNDEZ CID, Antonio**, *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*, Madrid, Real Musical (1975).
- FERNÁNDEZ ESPINO, José**, *Curso histórico-crítico de la literatura española*, Sevilla, s. e. (1871).
- FINKENTHAL, Leo**, *El teatro de Galdós*, Madrid, Fundamentos (1980).
- FLORES GARCÍA, Francisco**, *Galería de tipos, retratos y cuadros de costumbres*, Madrid, Librería de J. Rodríguez (1879).
 — *Recuerdos de la revolución. Memorias íntimas*, Madrid, Ruiz Hermanos Editores (1913).
- FONTANELLA, Lee**, *La imprenta y las letras en la España romántica*, Berna y Frankfurt, Lang (1982).
- FORNIELES ALCARAZ, J.**, *Trayectoria de un intelectual de la Restauración: José Echegaray*, Almería, Caja Almería (1989).
- FOX, E. Inman**, “Electra, Pérez Galdós (Historia, literatura y la polémica entre Martínez Ruiz y Maeztu)”, en *La crisis intelectual del 98*, Madrid, Edicusa (1976), págs. 49-72.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la**, “En torno al Astracán”, *Castilla* 9-10 (1985).
- FUNDACIÓN JUAN MARCH**, *Catálogo de obras de teatro español del siglo XIX*, Madrid, Fundación J. March (1986a).
 — *Catálogo de Libretos españoles del siglo XIX*, Madrid, Península (1986b).
- GALLEGO, Antonio**, “Introducción al estudio de la ópera española en el siglo XIX”, *Cuadernos de Música*, 1, 2 (1982).
- GALLÉN, Enric**, “Los fundamentos de un nuevo teatro”, en *El Modernismo* (Catálogo), Barcelona, Generalitat de Catalunya (1990), págs. 107-115.
- GARAYOA, Manuel**, *La zarzuela*, Madrid, Prensa Española (1982).
- GARCÍA LORENZO, Luciano**, “La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX”, *Seg* 3 (1967), págs. 191-199.
 — “Bibliografía teatral galdosiana”, *CHa* 250-252 (1970-1971a), págs. 758-797.

- GARCÍA LORENZO, Luciano**, “Sobre la técnica dramática de Galdós: *Doña Perfecta*. De la novela a la obra teatral”, *CHa* 250-252 (1970-1971b), págs. 445-471.
- “Bibliografía teatral galdosiana”, *EE* 18 (1974a), págs. 215-221.
- “Galdós desciende a los infiernos”, *EE* 18 (1974b), págs. 195-201.
- “Don Juan Valera y el teatro: *Estragos de amor y celos*”, *RLit* 97 (1987), págs. 181-186.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco**, *Teatro social en España (1895-1962)*, Madrid, Taurus (1962).
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel**, “Notas sobre el sainete como género literario”, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC (1983), págs. 13-22.
- GIES, David T.**, *The theatre in XIXth century Spain*, Cambridge, Cambridge University Press (1994); traducción española: *El teatro en la España del siglo XIX*, íd. (1996).
- GÓMEZ AMAT, Carlos**, *Historia de la música española. Siglo XIX*, Madrid, Alianza (1984).
- GÓMEZ GARCÍA, Julio**, *Los problemas de la ópera española*, Madrid, Campano (1956).
- GONZÁLEZ ARACO, Manuel**, *El Teatro Real por dentro. Menorias de un empresario*, Madrid, José M. Ducazcal (1897).
- GONZÁLEZ LLANA, F.**, y **FRANCOS RODRÍGUEZ, José**, *El pan del pobre. (Drama en cuatro actos y en prosa, inspirado en la lectura de una obra alemana)*, Madrid, Velasco (1894).
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio**, “El teatro de fantasía de Benavente”, *CHa* 320-321 (1977), págs. 308-326.
- GREGERSEN, Halfdan**, *Ibsen and Spain*, Nueva York, Harvard University Press (1936).
- GULLÓN, Ricardo**, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos (1973).
- Introducción a Benito PÉREZ GALDÓS, *Realidad. Novela en cinco jornadas*, Madrid, Taurus (1977), págs. 7-36.
- GUTIÉRREZ, Jesús**, “La *Pasión* de Santa Juana de Castilla”, *EE* 18 (1974), págs. 203-214.
- HALL, Harold B.**, “Joaquín Dicenta and the Drama of social Criticism”, *HR* 20 (1952), págs. 44-66.
- HAUSER, Philip**, *Madrid bajo el punto de vista médico-social...* Madrid, Sucesores de Rivadeneyra (1902). Ed. preparada por Carmen del MORAL, vol. I, Madrid, Editora Nacional (1979), págs. 322-424.
- HERNÁNDEZ CABRERA, Clara Eugenia**, “Consideraciones en torno a *El abuelo*”, *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria (1980), págs. 233-256.
- HERNÁNDEZ SUÁREZ, Manuel**, *Bibliografía de Galdós*, vol. I, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria (1972).
- HERNANDO, Rafael**, *Anuario de la sociedad artístico-musical de socorros mutuos. Memorias redactadas y leídas a nombre de la Junta Directiva*, Madrid, Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos (1862-1871).

- HERNANDO, Rafael**, *Proyecto-Memoria presentado a S. M. la Reina (q. D. g.) para la creación de una Academia de Música*, Madrid, José M. Ducazcal (1864).
- HODDIE, J. H.**, Introducción a José ECHEGARAY, *El gran Galeoto*, Madrid, Cátedra (1989).
- HUERTA CALVO, Javier**, “La pervivencia de los géneros ínfimos en el teatro español del siglo xx”, *PA* 187 (1980-1981), págs. 122-127.
- “La recuperación del entremés y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo xx”, en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia* (1818-1819), Madrid, Tabapress-CSIC (1992), págs. 285-294.
- HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo**, *El teatro de los bufos madrileños*, Madrid, Ayuntamiento (1993a).
- “Las suripantas”, *El Bosque* 5 (1993b), págs. 121-130.
- IBERNI, Luis G.**, *Ruperto Chapí*, Madrid, Instituto Complutense de Estudios Musicales (1995).
- IGLESIAS DE SOUZA, Luis**, *Teatro lírico español*, La Coruña, Diputación Provincial (1991-1996), 4 vols.
- IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves** (ed.), *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura (1986-1991), 3 vols.
- INZENG, José**, *Impresiones de un artista en Italia*, Madrid, Víctor Saiz (1876).
- *Cantos y bailes populares de España*, Madrid, A. Romero (1898).
- IZQUIERDO, Lucio**, “El teatro menor en Valencia (1800-1850)”, *RLit* 103 (1990), págs. 101-127.
- JANÉS NADAL, Alfonsina**, *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Fundació Vives i Casajona (1983).
- JUAN DE ÁGUILA, José de**, *Ruperto Chapí y su obra lírica*, Alicante, Diputación Provincial (1973).
- KLOTZ, Volker**, *Zarzuelas y operetas. Un completo recorrido por un género popular de la música*, Buenos Aires y Madrid, Javier Vergara (1997).
- LAVAUD, Jean-Marie**, “Ibsen et le théâtre d'idées à Madrid à la fin du xixe”, *Théâtre et société*, Pau, Université (1977), págs. 61-74.
- LAVIGNAC, Albert** (dir.), *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. IV, París, Delagrave (1913), 11 vols.
- LÁZARO, Ángel**, *Bibliografía de Jacinto Benavente*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones (1930).
- LERNER, M. G.**, “Édouard Rod and the Introduction of Ibsen into France”, *RLC* 1 (1969), págs. 69-82.
- LISTA, Alberto**, *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, Calvo Rubio (1844), 2 vols.
- LITVAK, Lily**, “Macterlinck en Cataluña”, *RLV* 34 (1968), págs. 184-198.
- “Naturalismo y teatro social en Cataluña”, *CLS* 5, 1 (1969), págs. 279-302.
- “Los Tres y *Electra*: la creación de un grupo generacional bajo el magisterio de Galdós”, *AG* 8 (1973), págs. 89-94.

- LITVAK, Lily**, “*Diario de un enfermo. La nueva estética de Azorín*”, en *La crisis de fin de siglo. Ideología y literatura. (Homenaje a Rafael Pérez de la Dehesa)*, Barcelona, Ariel (1974), págs. 273-282.
- LIVIO, Gigio**, *Il teatro in rivolta: Futurismo, grottesco, Pirandello e pirandellismo*, Milán, U. Mursia editore (1976).
- LLOVET, Enrique**, “Jacinto Benavente y su circunstancia social”, *CHa* 68 (1966), págs. 519-526.
- LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo**, y **DOMÉNECH PRAT, José**, *Cien años de música valenciana. 1878-1978*, Valencia, Caja de Ahorros (1978).
- LÓPEZ GARCÍA, Ángel**, “Echegaray y la cultura de masas”, *Homenaje a José Bellock Zimmerman*, Valencia, Universidad (1988), págs. 251-258.
- MAINER, José-Carlos**, “El teatro de Galdós: símbolo y utopía”, en *La crisis de fin de siglo. (Homenaje a Rafael Pérez de la Dehesa)*, Barcelona, Ariel (1974), págs. 294-310.
- MANRIQUE DE LARA, Manuel**, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de D. Manuel Manrique de Lara y Berry el 27 de mayo de 1917*, Madrid, s.e. (1917).
- MARTÍ FARRERAS, C.**, “Benavente y su teatro”, *Yorick* 17-18 (1966).
- MARTÍN FERNÁNDEZ, M.^a Isabel**, *Lenguaje dramático y lenguaje retórico (Echegaray, Cano, Sellés y Dicenta)*, Cáceres, Universidad de Extremadura (1981).
- MARTÍNEZ CACHERO, José M.^a**, “Más noticias sobre la biobibliografía de Ceferino Suárez Bravo”, *IEA* 14 (1960), págs. 211-216.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto**, *Los teatros de Madrid. Anecdótico de la farándula madrileña*, Madrid, José Ruiz Alonso (1947).
- *El maestro Barbieri y su tiempo (el madrileño que dignificó la tonadilla)*, Madrid, Ediciones Españolas (1950).
- *Anecdótico del siglo XIX*, Madrid, Aguilar (1957).
- MARTÍNEZ RÜCKER, Cipriano**, *La herencia de Wagner. Con un prólogo del eminente maestro Tomás Bretón*, Córdoba, *Diario de Córdoba* (1990).
- MAS FERRER, J.**, *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos (1978).
- Introducción a Joaquín DICENTA, *Juan José*, Madrid, Cátedra (1982).
- MEMBREZ, Nancy J.**, *The teatro por horas: History, Dynamics and Comprehensive Biography of a Madrid industry. 1867-1922* (género chico, género ínfimo and early cinema), Diss. University of California, Santa Bárbara (1987), 3 vols.
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario**, *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, Gráfica Universal (1921).
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen**, *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, Madrid, CSIC (1983).
- *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid, CSIC (1984).
- MESONERO ROMANOS, Ramón de**, *Manual histórico-topográfico administrativo y artístico de Madrid*, Madrid, Yanes (1844).

- MESONERO ROMANOS, Ramón de**, "La comedia casera", en *Escenas matritenses*; 4.^a ed., Madrid, Boix (1845), págs. 14-19.
- *Escenas matritenses*, Madrid, Aguilar (1945); reproducciones en facsímil de las ediciones de 1845 y 1851, Madrid, Méndez Editores (1983) y Madrid, Ábaco (1983).
- *Memorias de un setentón*, Madrid, Ábaco (1982).
- MILLÁN, M.^a Clementa**, "La obra dramática de Juan Valera". *RLit* 103 (1990), págs. 151-176.
- MIRAVILLES, L.**, "El teatro de Leopoldo Cano en la España del último cuarto del siglo XIX", *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad (1978), págs. 373-390.
- MITJANA, Rafael**, *Discantes y contrapuntos (crítica e historia)*, Valencia, F. Sempere y Cía. (1905).
- *Para música vamos*, Valencia, s. e. (1909).
- *Ensayos de crítica musical*, Madrid, s. e. (1922).
- MORENO GARBAYO, Matilde**, *Catálogo de documentos referentes a diversiones públicas conservados en el Archivo Histórico Nacional*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas (1957).
- MOROTE, Luis**, *Teatro y novela (1903-1906)*, Madrid, Fernando Fe (1908).
- MUÑOZ, Matilde**, *Historia del Teatro Real*, Madrid, Tesoro (1945).
- *Historia de la zarzuela y del género chico*, Madrid, Tesoro (1946).
- *Historia del teatro dramático en España*, Madrid, Tesoro (1948), 3 vols. Ed. revisada, Madrid, Tesoro (1963-1965).
- MUÑOZ CARABANTES, M.**, "Bretón de los Herreros y la jura de la Princesa María Isabel Luisa de Borbón en 1833", *AIEM* (en prensa).
- OLIVA, César**, *Antecedentes estéticos del esperpento*, Murcia, Universidad (1978).
- OVILO Y OTERO, Manuel**, *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles*, París, Rosa y Bouret (1859), 2 vols.
- PALACIOS, Emilio**, "El teatro en el siglo XVIII", en José M.^a Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus (1988).
- PALAU DE NEMES, Graciela**, "La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas", *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 40 (1962), págs. 714-728.
- PATTISON, Walter**, *El Naturalismo español. Historia externa de un movimiento*, Madrid, Gredos (1969).
- PAZ, Julián**, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*; 2.^a ed., Madrid, Blass (1934-1935), 2 vols.
- PEDRELL Y SABATÉ, Felipe**, *Por nuestra música...*, Barcelona, Heinrich y Cía. (1891). Ed. facsímil, Madrid, Música Mundana (1985).
- *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Barcelona, Víctor Bendós Feliú (1895).
- *Cancionero nussical popular español*, Valls, Eduardo Castell (1922), 4 vols.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio**, *Los despojos de "La Africana"*, Madrid, Medina, s. a.
- *Nuestra música; Barbieri*, Madrid, José M. Ducazcal (1875a).

- PEÑA Y GOÑI, Antonio**, *La obra maestra de Verdi, Aida, ensayo crítico musical*, Madrid, F. Iglesias y P. García (1875b).
- *Impresiones musicales. Colección de crítica y Literatura musical*, Madrid, Minuesa de los Ríos (1878).
 - *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid, Zuzaya (1881).
 - *Contra la ópera española*, Madrid, s. e. (1885).
 - *Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid*, Madrid, Manuel Ginés Hernández (1891).
 - *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Don Antonio Peña y Goñi el 10 de abril de 1892*, Madrid, Manuel Ginés Hernández (1892).
 - *Los maestros cantores de Nuremberg de R. Wagner*, Madrid, José M. Ducazcal (1893).
 - *Cajón de sastre*, Madrid, Vda. de Ducazcal (1894).
 - *Cuatro cosas*, Madrid, Revista de Navegación y Comercio (1895).
 - *España, de la ópera a la zarzuela*, Madrid, Alianza (1967).
- PEÑUELAS, Marcelino**, *Jacinto Benavente*, Nueva York, Twayne (1969).
- PERALES DE LA CAL, Ramón**, *Papeles de Barbieri*, Madrid, Alpuerto (1985).
- PÉREZ DE AYALA, Ramón**, “Casandra”, en Douglass M. ROGERS (ed.), *Benito Pérez Galdós*, Madrid, Taurus (1979), págs. 439-443.
- PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael**, “Zola y la literatura española finisecular”, *HR* 39 (1971a), págs. 49-60.
- “Maeterlinck en España”, *CHA* 255 (1971b), págs. 572-581.
- PÉREZ GALDÓS, Benito**, *Obras inéditas*, Madrid, Renacimiento (1923).
- *Obras completas*, vol. VI, Madrid, Aguilar (1968).
- PÉREZ VIDAL, José**, *Galdós, crítico musical*, Madrid, Biblioteca Atlántica (1956).
- PINA DOMÍNGUEZ, Mariano**, *La taberna. Melodrama en tres actos y ocho cuadros, arreglado a la escena española por D. Mariano Pina Domínguez*, Madrid, Imprenta de Cosme Rodríguez (1883).
- PORTL, Klaus**, *Die Satire im Theater Benavente von 1896 bis 1907*, Munich, Max Hueber (1966).
- POYÁN DÍAZ, Daniel**, *Enrique Gaspar. Medio siglo de teatro español*, Madrid, Gredos (1957), 2 vols.
- PRATS ESQUEMBRE, Vicente**, *Ruperto Chapí, un hombre excepcional*, Alicante, Publicación de la Asociación para la Promoción de los Subnormales (1984).
- RAMONEDA SALAS, Arturo**, “Valle-Inclán: un estreno frustrado”, *Íns* 433 (diciembre 1982), págs. 1, 12-13; 434 (enero 1983), págs. 3-4.
- REVILLA, Manuel de la, y GARCÍA, Pedro**, *Principios generales de literatura e historia de la literatura española*, Madrid, Librerías de Francisco Iruviedra y Antonio Novo (1877), 2 vols.
- RÍO, Ángel del**, “La significación de *La loca de la casa*”, *Estudios galdosianos*, Nueva York, Las Américas (1969), págs. 31-57.
- RIUS, José**, *Ópera española...*, Barcelona, Joaquín Verdager (1840).

ROBICHEZ, Jean, *Le symbolisme au théâtre: Lugné-Poe et les débuts de L'Oeuvre*, París, L'Arche (1957).

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José M., “Benavente: un autor para una sociedad”, *ROcc* 4 (1966), págs. 219-234.

ROMERO FERRER, Alberto, *El género chico. Introducción al estudio del teatro corto fin de siglo (de su incidencia gaditana)*, Cádiz, Universidad (1993).

ROMERO TOBAR, Leonardo, “La obra literaria de Arniches en el siglo XIX”, *Seg* 4 (1967), págs. 303-323.

— “Noticias sobre empresas teatrales en periódicos del siglo XIX”, *Seg* 8 (1972), págs. 233-279.

— *La teoría dramática española: 1800-1870*, Madrid, Universidad Complutense (1974) (resumen de tesis doctoral).

— *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Ariel y Fundación Juan March (1976a).

— (ed.) Leopoldo ALAS CLARÍN, Teresa, Madrid, Castalia (1976b).

RUBIO, Isaac, *El teatro de Galdós*, Universidad de Salamanca (1973) (Tesis doctoral).

— “Galdós y el melodrama”, *AG* 16 (1982), págs. 57-68.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza-Libros Pórtico (1982a).

— “Colaboraciones de Benavente en la prensa madrileña: 1890-1900”, *CBibl* 44 (1982b), págs. 1-17.

— “*Alma y vida*: el teatro de Galdós en la encrucijada de dos siglos”, *Seg* 35-36 (1982c), págs. 189-209.

— *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor (1983).

— “La censura teatral en la época moderada: 1840-1868. Ensayo de aproximación”, *Seg* 39-40 (1984), págs. 193-231.

— “*La cabeza del dragón*: el final del ensueño modernista”, *Hispanística XX* 5 (1987), págs. 37-51.

— “El teatro en el siglo XIX (1845-1900)”, en José M.^a Díez BORQUE (ed.), *Historia del teatro en España, Siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus (1988a), págs. 625-762.

— “Pérez de Ayala y el teatro. Entre Momo y Talía”, *EC* 1, 1 (1988b), págs. 27-53.

— “Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política”, *Cast* 14 (1989a), págs. 130-149.

— “Modernismo y teatro de ensueño”, *ALEC* 14 (1989b), págs. 199-222.

— “Notas sobre el teatro clásico español en el debate sobre el realismo escénico”, *CTC* 5 (1990a), págs. 171-186.

— “Valle-Inclán y los teatros independientes de su tiempo”, *LD* 48 (1990b), págs. 49-72.

— “Edmond Rostand en España. Ensayo de aproximación”, *IFE* 5 (1991), págs. 59-72.

— “Pérez Galdós director artístico del Teatro Español. Contexto y significación”, *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria (1993), págs. 527-548.

RUIZ ALBÉNIZ, V., *Teatro Apolo. Historial, anecdótico y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*, Madrid, Prensa Castellana, s. a.

RUIZ CONTRERAS, Luis, *Dramaturgia castellana*, Madrid (1891).

— *Desde la platea. Divagaciones y críticas*, Madrid, Fernando Fe (1894).

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza (1975).

— *Historia del teatro español. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra (1981).

- SACKETT, Theodore A.**, *Pérez Galdós: an annotated bibliography*, Albuquerque, University of New Mexico (1968).
- *Galdós y las máscaras. Historia teatral y bibliografía anotada*, Verona, Facoltà di Economia e Commercio (1982).
- SAGARDÍA, Ángel**, *La zarzuela y sus compositores*, Madrid, Conferencias y Ensayos (1958a).
- *Federico Chueca*, Madrid, Publicaciones Españolas (1958b).
 - *Gaztambide y Arrieta*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra (1968).
 - *El compositor José Serrano, vida y obra*, Madrid, Organización Sala Editorial (1972).
 - *Ruperto Chapí*, Madrid, Espasa Calpe (1979).
 - *Amadeo Vives*, Barcelona, Nou Art Thor (1982).
- SALAÜN, Serge**, “El género chico o los mecanismos de un pacto cultural”, en VV. AA., *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC (1983), págs. 251-261.
- “El género ínfimo: mini-culture et culture de masses”, *BHi* 91 (1989), págs. 147-167.
 - *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe (1990).
- SALAZAR, Adolfo**, *La música contemporánea en España*, Madrid, La Nave (1930). Ed. facsímil, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad (1982).
- *La música de España: La música en la cultura española*, Buenos Aires, Espasa Calpe (1953).
- SALCEDO, Emilio**, *Teatro y sociedad en el Valladolid del siglo XIX*, Valladolid, Ayuntamiento (1978).
- SALDONI, Baltasar**, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid (1868-1881), 4 vols. Ed. facsímil, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Documentación Musical (1986).
- SAN MARTÍN, Antonio**, *Confidencias de Arderús. Historia de un bufo, referida por...* Madrid, Imprenta Española (1870).
- SÁNCHEZ, Roberto G.**, *El teatro en la novela. Galdós y Clarín*, Madrid, Ínsula (1974).
- “Mancha que no se limpia o el dilema de Echegaray”, *CHA* 297 (1975), págs. 601-612.
 - “Los comediantes del XIX. Un drama nuevo”, *HR* 48 (1980), págs. 435-447.
- SÁNCHEZ ESTEBAN, Ismael**, *Jacinto Benavente y su teatro (estudio biográfico y crítico)*, Barcelona, Ariel (1954).
- SÁNCHEZ PORTERO, Antonio**, *La Dolores: un misterio descifrado*, Calatayud, Imprenta Cometa (1987).
- SÁNCHEZ SALCEDO, Ángel**, *Francisco Asenjo Barbieri, su vida y sus obras*, Madrid, s. e., s. a.
- *Ruperto Chapí, su vida y sus obras*, Córdoba, Hesperia, s. a.
 - *Tomás Bretón, su vida y sus obras*, Madrid, Biblioteca Clásica Española (1924).
- SEBOLD, Russell P.**, *Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona, Grijalbo (1983a).
- “Lo romancesco, la novela y el teatro romántico”, en *Trayectoria del Romanticismo español*, Barcelona, Crítica (1983b), págs. 137-163.
 - “Nuevos Cristos en el drama romántico español”, *CHA* 431 (1986), págs. 126-132.

- SENTAURENS, Jean**, “*Les neveux du Capitaine Grant: Jules Verne sur le tréteaux de la Zarzuela*”, en *Les productions populaires en Espagne (1850-1920)*, Burdeos, CNRS (1986), págs. 165-193.
- SHOEMAKER, William H.**, “La acogida pública y crítica de *Realidad* en su estreno”, *EE* 18 (1974), págs. 25-41.
- SIGUÁN BOEHMER, Marisa**, “L’ideari d’Adrià Gual en el marc de la renovació del teatre català i la introducció de G. Hauptmann a Catalunya”, *Homenatge a Antoni Comas*, Barcelona, Universidad (1985), págs. 435-446.
- SIMÓN PALMER, M.^a Carmen**, “Construcción y apertura de los teatros madrileños en el siglo XIX”, *Seg* 19-20 (1974), págs. 85-137.
- *Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños (1975).
- *Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX de la Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona*, CBIBL 39 (1979).
- (ed.), Rosario de ACUÑA, *Rienzi el tribuno. El padre Juan*, Madrid, Castalia (1990).
- SMITH, Paul**, “Blasco Ibáñez and Drama”, *Hispa* 46 (1972), págs. 35-40.
- SOBEJANO, Gonzalo**, “Forma literaria y sensibilidad social en *La incógnita y realidad*, de Galdós”, *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos (1967a), págs. 67-104.
- *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos (1967b).
- “Razón y suceso de la dramática galdosiana”, *AG* 5 (1970), págs. 39-54.
- “Efectos de *Realidad*”, *EE* 18 (1974), págs. 41-62.
- “Echegaray, Galdós y el melodrama”, *AG (Anejo)* (1978).
- SOPENA IBÁÑEZ, Federico**, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes (1967).
- SORIANO, Rodrigo**, *La walkiria en Bayreuth*, Madrid, José Quesada (1898).
- SORIANO FUERTES, Mariano**, *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Barcelona, Narciso Ramírez (1855-1859), 4 vols.
- SUBIRÁ, José**, *El hispanismo y el italianismo musicales en la época de la tonadilla*, Madrid, Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento (1924).
- *La tonadilla escénica*, Madrid, Publicaciones de la Real Academia Española (1928), 3 vols.
- *La participación musical en el antiguo teatro español*, Barcelona, Instituto de Musicología (1930).
- *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*, Barcelona, Labor (1933).
- *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor (1945).
- *La ópera en los teatros de Barcelona. Estudio histórico-cronológico desde el siglo XVIII al XX*, Barcelona, Librería Millà (1946), 2 vols. Ed. reducida, Madrid, Alba (1978).
- *Historia y anecdotario del Teatro Real*, Madrid, Plus Ultra (1949).
- *El teatro del Real Palacio (1849-1851)*, Madrid, CSIC (1950).
- *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat (1953).
- “El postrer capítulo de la historia de la zarzuela (último decenio del siglo XIX)”, Madrid, *BRAE* 38 (1958), págs. 52-92.
- *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Ntra. Sra. de la Novena*, Madrid, CSIC (1960).
- *Cien óperas. Autores, personajes, argumentos*, Madrid, Prensa Española (1967).

- SUBIRÁ, José**, *Temas musicales madrileños (evocaciones históricas)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños (1971).
- *Variadas versiones de librereros operísticos*, Madrid, CSIC (1973).
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo**, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama (1968).
- TORRES MARTÍNEZ, José Carlos de**, “Una carta sincera de Rafael Calvo a José Echeagaray”, *RLit* 41 (1979), págs. 191-217.
- VAL, Mariano Miguel de**, *Los novelistas en el teatro, Tentativas dramáticas de Doña Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez (1906).
- VALBUENA PRAT, Ángel**, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer (1956).
- VALENTÍ I FIOI, Eduard**, *El primer modernismo catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, Ariel (1973).
- VALERA, Juan**, *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, Madrid, A. Durán (1864); 2.^a ed., vol. II, Sevilla y Madrid, Francisco Álvarez y Cía. (1884), págs. 309-344.
- VALVERDE, Salvador**, *El mundo de la zarzuela. Cuatro siglos del género lírico español*, Madrid, Palabras (1979).
- VV. AA.**, *Jornadas de orientación bibliográfica*, Madrid, FUE (1977).
- *El teatre al tombant de segle (1874-1909)*, *L'Avenç* 22 (1979), págs. 17-40.
- *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC (1983).
- VÁZQUEZ, Mariano**, *Cartas a un amigo sobre la música en Alemania*, Madrid, Biblioteca Clásica (1884).
- VELAZ DE MEDRANO, Eduardo**, *Álbum de la zarzuela dirigido por Don Eduardo Velaz de Medrano con la colaboración de poetas y compositores distinguidos*, Madrid, Antonio Aoix (1857).
- VÉLEZ VICENTE, Pilar**, “Les biblioteques il·lustrades: una nova visió de l'Esteticisme”, *D'Art* 13 (1987), págs. 201-211.
- *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya (1989).
- VIDAL CORELLA, Vicente**, *El maestro Serrano y los felices tiempos de la zarzuela*, Valencia, Prometeo (1973).
- VILLALBA MUÑOZ, Luis**, *Últimos músicos españoles del siglo XIX*, Madrid, Ildefonso Alier (1914).
- WOODBIDGE, Hensley**, “Benito Pérez Galdós: A Selected Annotated Bibliography”, *Hisp* 53, 4 (1970), págs. 899-971.
- *Benito Pérez Galdós: a selective annotated bibliography*, Metuchen, The Scarecrow Press (1975).
- YXART Y MORAGAS, José**, *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*, Barcelona, Librería Española (1889).
- *El arte escénico en España*, Barcelona, Imprenta de la Vanguardia (1894-1896), 2 vols.
- ZABALA, Arturo**, *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo (1960).

ZABALA, Arturo, *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo (1982).

— “Génesis de un significante de la jerga teatral: astracán, astracanada”, *BRAE* 65 (1985), págs. 431-458.

ZAMACOIS, Eduardo, “Los novelistas en el teatro”, *IEA* 15 (22-IV-1910).

ZURITA RODRÍGUEZ, Marciano, *Historia del género chico*, Madrid, Prensa Popular (1920).

Capítulo 3



La poesía. Tradiciones poéticas y lírica de la modernidad

*Julián Bravo Vega, Richard Cardwell,
Juan María Díez Taboada, Juan Pedro Gabino,
Salvador García Castañeda, Marina Mayoral,
Leonardo Romero Tobar, Russell P. Sebold, Jorge Urrutia*

- 3.1. La poesía en la segunda mitad del siglo.
Leonardo Romero Tobar.
- 3.2. La poesía clasicista desde la antología de Quintana hasta la de Valera.
Julián Bravo Vega.
- 3.3. La fábula en la segunda mitad del siglo.
Salvador García Castañeda.
- 3.4. La poesía satírica y festiva a partir de 1868.
Juan Pedro Gabino.
- 3.5. Trayectoria postromántica de la lírica española.
Juan María Díez Taboada.
- 3.6. Las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer: modernidad y poesía desnuda.
Russell P. Sebold.
- 3.7. Campoamor y el Realismo poético.
Jorge Urrutia.
- 3.8. El renacimiento de la literatura gallega.
Marina Mayoral.
- 3.9. El premodernismo español.
Richard Cardwell.

La poesía en la segunda mitad del siglo

3.1.1. Difusión de la poesía y sociabilidad burguesa

La vertiente idealista de la teoría literaria romántica que había sostenido la superioridad de la lírica sobre cualquier otro texto literario, y la incontinente práctica de los escritores, por su parte, multiplicaron la escritura de los textos versificados hasta límites que, desde una evaluación bibliográfica, son aún difíciles de calcular, especialmente para la segunda mitad del siglo. Además, múltiples circunstancias sociales propiciaron una inagotable producción de poemas cuyos valores simbólicos llegaron a funcionar como signo de actitudes colectivas o de valores establecidos. En la segunda mitad del siglo XIX, la escritura poética fue la actividad más generalizada entre todas las posibles formas literarias y, de modo muy sintomático, sirvió recursos de identificación para los grupos sociales; el *patriotismo* y el *liberalismo* para los más comprometidos ideológicamente, la *afirmación de la propia identidad* para las mujeres que se iban incorporando al mercado literario (Kirkpatrick, 1991), el *reencuentro con la memoria musical* para los nostálgicos de la cultura popular, la señal de *adaptación a los gustos de la clase dominante* para los miembros de una burguesía recién instalada en el poder (Palenque, 1990a, 1990b) que propició una categoría estético-sociológica designada por la palabra *cursi* (Moreno Hernández, 1995), la formulación privilegiada, en fin, de un *lenguaje absoluto* con el que los poetas iluminaban *de otra manera* la realidad cotidiana. Motivaciones tan diversas suscitaron un caudal de producción poética multiforme que se volcó sobre el imaginario colectivo de los públicos del siglo XIX transitando por rutas conocidas o abriendo caminos inéditos hacia la lírica del siglo XX.

Los estudiosos de la poesía española de la segunda mitad del XIX explican este complejo panorama apelando a las variadas tendencias que se manifiestan en la actividad poética desde 1840 a 1860 (Cossío, 1960; Díez Taboada, 1961; Urrutia, 1983b, 1995), en torno a la crisis del Romanticismo documentado en análisis contemporáneos como los artículos de Juan Valera y Jerónimo Borao de 1854¹. La descripción del llamado *postromanticismo* y el empleo del rubro *realismo* como fórmula comprensiva de las tendencias poéticas dominantes² han in-

¹ Juan Valera, «Del Romanticismo en España y de Espronceda», *REAM* 2 (1854), págs. 610-630; Jerónimo Borao, «El Romanticismo», *REAM* 2 (1854), págs. 801-842.

² «Únicamente una poética decimonónica se salvó de algún modo como teoría —por encima de las realizaciones concretas, por encima de los propios poetas que la practicaron—: la realista de Campoamor y su escuela, cuyo principio de poeticidad del lenguaje cotidiano ha sido importantísimo en el siglo XX» (Urrutia, 1995, pág. 166). El mundo poético de Campoamor es mucho más rico de lo que una estimativa viene repitiendo mecánicamente; el poeta asturiano reclamaba para la poesía «ritmo, rima, conceptos e imágenes», componentes retóricos a los que se deben sumar sus propósitos educativos y su curiosidad por los aportes de la ciencia moderna (Urrutia, 1983b; 1988a; 1995, págs. 113-132).

tentado aclarar un panorama poético dibujado a gran escala en el que los poetas canonizados por la crítica son los que suelen marcar los saltos de curvas de nivel. De todas formas, la recogida bibliográfica de la producción poética de la época y las monografías críticas que aún se necesitan matizarán los mapas que ahora manejamos y enriquecerán las que hoy vemos como líneas maestras del proceso poético desde el Romanticismo hasta las primeras vanguardias del siglo xx.

Durante la segunda parte del siglo, la propagación de poemas y textos versificados ocupó diversos canales de difusión, tanto los que habían sido empleados tradicionalmente como los que la nueva sociedad o los avances técnicos propiciaban. Desde luego, la transmisión oral siguió siendo uno de los caminos más frecuentados en la comunicación poética: poemas leídos, poemas declamados, poemas cantados en las actividades de las genuinas sociedades culturales del xix, en los actos político-literarios que constituyeron los *juegos florales*, en las reuniones colectivas en que se estimulaban los sentimientos solidarios (lecturas políticas de textos esproncedianos) o los más próximos intereses mercantiles (lecturas públicas del poeta Zorrilla). La oralidad siguió siendo la nota dominante en la transmisión de la cultura popular, en sus aspectos herderianos (transmisión oral del romancero y de la lírica de tipo tradicional) o en la manifestación burguesa de las tertulias privadas o de los cafés (Bonet Correa, 1987), hasta llegar a la domesticación del proceso a través de los cauces de la *literatura de cordel* (Botrel, 1993; García de Enterría, 1983). Paralelo al cauce de la oralidad —en su dimensión de contacto personal de individuos o microgrupos (Gallego Roca, 1991)— fue el de la transmisión de los manuscritos (el *álbum* es la peculiaridad del manuscrito poético decimonónico; Romero Tobar, 1990, 1993b) o de los impresos (en hojas sueltas, folletos, libros, periódicos y revistas).

La importancia decisiva que tuvo para la vida social del xix la prensa periódica se manifiesta, por supuesto, en la transmisión de los textos poéticos. Los poetas podían conseguir amplia y rápida difusión de sus textos en las columnas de diarios y revistas al tiempo que estos medios se lucraban de los prestigios artísticos que comportaba su hospitalidad para con el género lírico (ver capítulo 1.2). Hubo poetas que sólo editaron en publicaciones periódicas —caso de Bécquer—, y hubo géneros literarios que encontraron en la prensa periódica —gracias al icono adicional que suponía el grabado— su *medio* de manifestación más expresivo; éste es el caso de la más pugnaz sátira moderna. Sin llegar a constituirse en publicaciones poéticas especializadas, algunas revistas de gran tirada como *La Ilustración Española y Americana*, sirvieron el modelo de simbiosis entre escritura poética e intereses de clase social dominante (Palenque, 1990b) y, en el otro extremo de la pirámide social, la prensa proletaria y radical tampoco cerró sus páginas a la poesía de denuncia y reivindicación (Aubert, Brey, Guereña, Maurice & Salaün, 1986; Litvak, 1981).

La aceptación social de la actividad poética por la burguesía del xix y el estímulo de las formas poéticas que se habían acreditado suficientemente en la práctica literaria de siglos anteriores fueron los mimbres sobre los que se trenzó la difusión de los textos líricos más innovadores de la centuria. El medio cultural y la tradición establecida explican las troquelaciones de los talentos individuales más destacados y corroboran, desde su específica perspectiva sociológica, el *fluir* de continuidad que fue la historia de la poesía española del xix. Pero la gran frac-

tura que había sido el descubrimiento de un nuevo entendimiento del arte y de la poesía, realizado por los grandes románticos europeos del cruce del XVIII al XIX, suscitó también nuevos rumbos en la lírica hispana; fecundas intuiciones e ideas radicalmente innovadoras —como, por ejemplo, la idea de *imaginación*, asimilada por los románticos españoles (Romero Tobar, 1986)— conformaron una corriente a partir de la cual la lírica española fue caminando hacia la poesía moderna.

Los poetas españoles no fueron absolutamente ajenos a los procesos vividos por la lírica europea del XIX, de manera que las sucesivas promociones que escribieron durante la primera mitad del siglo avanzaron aportaciones valiosas sobre la concepción del género lírico y la hechura del discurso poético (Romero Tobar, 1994, págs. 184-196). El oscilante trabajo poético de los románticos y la peculiar inflexión de voces que proyectaba la «hermandad femenina» de mitad del siglo contribuyeron decisivamente a la definición del espacio reservado a las Bellas Letras en el Templo del Gusto, pero no cerraron la posibilidad de las primeras expresiones desazonantes sobre la trágica ruptura del hombre y el mundo. Reescribiendo a Espronceda, la lírica española de finales del XIX trazó también su escritura *luchadora* o autoirónica y merodeó en torno a la gran crisis metafísica que había estallado en los poemas de los románticos europeos (Ara Torralba, 1992).

3.1.2. La continuidad de las formas poéticas

El solapamiento de los cauces tradicionales y los innovadores se produjo también en la pervivencia de formas y géneros consagrados por la tradición literaria y en su simultaneidad —incluso en el taller del mismo poeta— con modalidades innovadoras. Tradición en los fenómenos literarios de *larga duración* y originalidad en las troquelaciones recién surgidas explican el tono confuso que se desprende de tantos textos decimonónicos y las fulguraciones instantáneas que, al contemplar aquel proceso literario, de vez en cuando, deslumbran al lector.

La evolución de la poesía del XIX no se puede explicar, por tanto, sin la proyección de esta red de pervivencias que se remontan hasta determinados usos de los siglos XVI y XVII. Géneros de prestigio secular, como la *épica* y la *fábula*, y otros de proteica configuración, como la *sátira*, fueron los más caracterizados hechos de continuidad en el panorama poético del XIX. La concepción estética de la poesía mantenida por alguna personalidad singular como Menéndez Pelayo y, desde luego, el prestigio atesorado por las instituciones educativas —por ejemplo, la vigencia escolar de la Poética postrenacentista— explican el calor minoritario con el que se prolongó el cultivo temático y métrico de las que, desde los siglos XVI y XVII, se habían considerado netas acuñaciones *clasicistas*: la oda, la epístola, la elegía, la anacreóntica. Un clasicismo de segunda mano —traducciones o refundiciones— y un clasicismo original de la mejor ley penetran la actividad poética de todo el siglo XIX hasta saltar a la creación del XX.

La matriz *épica*, con el apoyo de un estrofismo canónico y bajo la gravitación inevitable del discurso narrativo, tuvo larga existencia a lo largo del siglo. Las ideas del humanismo áureo-secular que Alberto Lista defendía en el aula y en la

prensa —«el laurel literario más importante para la gloria de una nación es el de la musa épica»— tuvieron eco, al menos, en los trabajos de poetas esforzados y, adaptándose a los nuevos horizontes literarios, también encontraron su arraigo en la *romántica* tarea de la recuperación del romancero (volumen 8, capítulo 6.6.3). En paralelo con las propuestas moralizantes de Lista, el modelo docente de la literatura seguía vivo en los propósitos de escritores de las clases ilustradas —profesores y magistrados de modo habitual— que se aplicaron con celo y, en algún caso, con certera visión, al cultivo de la *fábula*, si bien la decimonónica se fue aligerando del pesado apresto que le otorgaba la estructura alegórica de la *fábula* clásica. La *fábula*, un género cerrado en su configuración tradicional, era una clase de poesía didáctica que se acompasaba adecuadamente al tono narrativo dominante en la producción poética de la época; en algunas de sus manifestaciones de intencionalidad más inmediata, funcionó como invitación para la sátira y las otras formas de poesía burlesca y de vejamen. De forma que la lección moral a través de la risa, o la risa, sin más, como pura liberación catártica, fueron dos propósitos constantes en la prosa festiva del periodismo y en la poesía del xix.

La *sátira*, en fin, empleó durante el siglo xix todas las estrategias posibles de enunciación, aunque sus formas versificadas fueron probablemente las de más éxito para sus designios de exorcización social y moral. La *sátira* en verso, con el estímulo de la tradición de los epigramas y letrillas del Siglo de Oro, llegó a configurar rasgos del lenguaje periodístico en los que letra y grabado terminaron por fundir sus códigos específicos, produciendo con ello una confluencia curiosa entre tradición y novedad. El *prosaismo* en el que habitualmente se derrumbaba la poesía satírica no impidió su eficacia inmediata, ya se tratase de los vejámenes más hirientes, ya de las más suaves censuras del que Clarín había denominado *medio poeta*, Manuel del Palacio (Gordillo Courcières, 1995), y todos sus epígonos.

3.1.3. Articulación de la crisis del Romanticismo poético

Las que, a mitad del siglo, habían sido manifestaciones autocríticas de los protagonistas del episodio romántico, pasados los años, se convirtieron en solemnes asertos historiográficos como el que *per causam* formulaba el P. Blanco García (1891, II, pág. 7) a propósito del año 1848: «En aquella fecha y en los años inmediatamente posteriores es cuando se comienzan a notar ráfagas de inspiración nuevas, vislumbres de un arte distinto del hasta entonces generalizado, tendencias simultáneas en los autores y en el público a cambiar estilos y gustos, y a adoptar una orientación no bien definida al principio, y que viene a coincidir con las modificaciones lentamente verificadas en las esferas política, social y religiosa». La poesía era, precisamente, el mejor testigo de este cambio; Luis de Eguílaz, en su prólogo a las *Baladas españolas* (1853) del extremeño Vicente Barrantes, dibujaba lo que a mediados de siglo comenzaba a ser un nuevo horizonte de expectativas: «La poesía lírica, tan desdeñada hace pocos años, va recobrando en España el lugar que le corresponde de suyo. Tras *La primavera* (1850) de Selgas, vinieron los *Himnos y quejas* (1851) de Arnao, y muy poco después apareció Trueba con *El Libro de los Cantares* (1852)».

La concentración expresiva y la visión de esencialidad fueron las alternativas que, en torno a 1850, manifestaron los poetas que siguen a la generación nacida entre los años de Espronceda (1808) y de Zorrilla o Campoamor (1817). Minimalismo en el cuerpo referencial sobre el que se construye el poema, abreviación de los textos y atenuación de los apoyos lingüísticos con el hilado de la *expresión*, acto total de iluminación que ensaya el orden en un bosque de *símbolos*, éstas podrían ser las más significativas pretensiones de algunos de los poetas que comenzaron a publicar a partir de 1850. Y a estas grandes líneas de un programa de trabajo colectivo se ajusta la trama de los más de veinte años de escritura poética que transcurren entre 1850 y 1871 (fecha de la publicación de las *Obras* de Bécquer). Una secuencia cronológica que contempla la aparición, en España, de la figura del artista *bohémio* (Palenque, 1990a; Romero Tobar, 1993a) y que corresponde a lo que, aproximativamente, se ha denominado el «clima prebecqueriano» (Cossío, 1956; Díez Taboada, 1961). Entre el «prebecquerianismo» (fenómeno en el que se entrelazan numerosos poetas de diversas trayectorias literarias pero coincidentes en algunos propósitos artísticos y en concretas técnicas literarias) y las tendencias poéticas que se manifiestan en el último cuarto del siglo —lo que se viene denominando «premodernismo», aún discutido en su especificidad (Niemeyer, 1992)—, escriben los que fijaron el *canon* poético que el siglo XIX ha traspasado a este otro fin de siglo: Campoamor, Bécquer, Rosalía de Castro.

Zorrilla y Campoamor, contemporáneos por fecha de nacimiento y paralelos en una dilatada biografía que alcanza a los años del fin de siglo, ejercitaron modos complementarios de magisterio. El primero, alejado de la vida literaria peninsular en sus años de experiencia americana, acentuó en los libros de su vejez la brillante orquestación formal que siempre había caracterizado su universo poético, por lo que algunos críticos han hablado del «parnasianismo» de su última etapa. El segundo, de una trayectoria lírica en la que se fueron entreverando rasgos de las tendencias poéticas emergentes en tiempos sucesivos (Campoamor, 1996), aportó, además, la reflexión teórica de su *Poética* (1883) y notables páginas de polémica literaria. Narratividad extensa y concentración expresiva, sentimentalidad y distanciamiento irónico, formas métricas tradicionales y leves experimentos rítmicos son algunos de los polos sobre los que se construía el universo poético del maestro por excelencia del *realismo* poético decimonónico que supo habilitar como lenguaje poético una expresión directa y próxima a lo coloquial³.

³ La brevedad y concentración de las *Doloras* (1846) y, singularmente, de las *Humoradas* (1885) aproximan una vertiente de la poesía de Campoamor al mundo de la poesía de *cantares* que, con su fondo de tradición popular y fuerza meridional, permeó la creación de poetas de primera fila y de muchos versificadores mediocres. Para la poesía de *cantares*, véase Carrillo Alonso, 1991; Castro, M. I., 1988; Gutiérrez Carbajo, 1990; Naval, 1990. Los «suspirillos líricos, de corte y sabor germánicos» a que vagamente se refería Núñez de Arce en su prólogo a *Gritos del combate* (1875) están aludidos con la precisión de la prosa de la vida cotidiana en algunas novelas galdosianas: «Tenía un buen tomo preparado para darlo a la estampa, en el cual, como en muestrario de bazar, había de todo: elegías, odas, pequeños poemas, poemas grandes, epigramas, doloras, *suspirillos* germánicos, sáficos y

Del mismo modo que hubo poetas *faros*, la pluralidad de formas poéticas que enriquece el panorama de mediados del siglo tuvo también un *centro* difusor —las imprentas y las publicaciones periódicas madrileñas—, que con el paso de los años se fue multiplicando en otros centros de la geografía literaria peninsular; los que habían sido activos núcleos provinciales de la literatura romántica potenciaron el trabajo de los poetas que acercaban su voz a los relieves de la vida doméstica e, incluso, al mimetismo de las variedades lingüísticas locales. La poesía *regional* —enfaticada a otro propósito por Juan Ramón Jiménez— tuvo un amplio cultivo durante la segunda mitad del siglo (Cossío, 1960, págs. 881-1209; Díez de Revenga, 1988; Díez de Revenga & De Paco, 1988; Urrutia, 1995, págs. 189-192) y vivió la contradicción entre la apertura al lenguaje analógico de los simbolistas y el confinamiento en la narratividad y la percepción emocional de las realidades inmediatas. Esta tensión fue el núcleo generador del «naturalismo rural», entre cuyos nombres más significativos están los de poetas cuya biografía cruza el cabo del siglo xx: el salmantino Luis Maldonado (1860-1926), el malagueño Arturo Reyes (1863-1913), el extremeño José María Gabriel y Galán (1870-1905), el murciano Vicente Medina (1866-1936) o el pacense Luis Chamizo (1899-1944), por ello no serán estudiados en este capítulo. De todas formas, la coincidencia de poetas en determinados núcleos urbanos sirvió tanto para la revalorización de las escuelas poéticas del Siglo de Oro, como ocurrió en el caso de los poetas sevillanos (Urrutia, 1995, págs. 174-177), como para la invención de *casticismos* de nuevo cuño, tal como ocurrió con los poetas madrileñistas a los inicios del reinado de Alfonso XIII (Romero Tobar, 1997).

Algunas coincidencias se dieron entre los florecientes grupos de poetas regionales y la recuperación para los usos literarios de las otras lenguas de la Península: el catalán, el gallego, el vasco o las variedades dialectales del español. La historia del resurgimiento de las literaturas expresadas en estas lenguas tiene mucho que ver con la ideología organicista del romanticismo y, por supuesto, con la conflictividad social implicada en la coyuntura de la implantación burguesa como clase dominante. En todo ello la expresión poética tuvo una función destacada y fue vehículo imprescindible para la manifestación de las fiestas políticas en que se convirtieron los *juegos florales* en Cataluña, Andalucía, Aragón (Soria Andreu, 1995) y otros lugares. Con todo, el bilingüismo de los poetas gallegos del xix tuvo una proyección singular sobre la trayectoria de la lírica expresada en castellano (Varela, 1958) y precisa de la atención detenida que se le da en este capítulo.

Campoamor también fue coetáneo de Bécquer y hoy tiende a verse el universo de ambos poetas mucho más próximo de lo que ha sido frecuente; por ejemplo, la *Poética* contiene formulaciones e intuiciones que resultan muy cercanas a los textos metapoéticos del lírico sevillano (Gaos, 1969, págs. 132-135). Ahora bien, sin alcanzar la matizada elaboración que consiguió Bécquer en sus reflexiones, es preciso subrayar que Campoamor también manifestó una orientación teórica, más sólida y trascendente de lo que la interpretación superficial

octavas reales» (*La desheredada*, 1881, II parte, cap. XIV, III). «Hace pequeños poemas, fabrica poemas grandes, recorta *suspirillos germánicos*, y todo lo demás que cae debajo del fuero de la rima» (*El amigo Manso*, 1882, cap. XII).

de su obra poética puede llevar a sospechar. Sus debates teóricos y, singularmente, su *Poética* muestran a un escritor abierto a las dimensiones simbólicas de la poesía y a las cuestiones técnicas que preocupaban a los creadores de finales del siglo. La definición que dio de la poesía ha sido entendida como fundamentación de su peculiar «prosaísmo»: «Poesía es la representación rítmica de un pensamiento por medio de una imagen y expresado en un lenguaje que no se pueda decir en prosa ni con más naturalidad ni con menos palabras». Pero como vio Vicente Gaos (1969), leyendo la *Poética* en una interpretación total en Campoamor prevalece una visión *idealista* de la poesía —«es el colmo de la injusticia llamar escéptico a un espiritualista tan exagerado como yo, que cree que lo que hay más natural en el mundo es lo sobrenatural»— que no resulta ilegítimo relacionar con las propuestas de un T. S. Eliot, por ejemplo, en la fecunda interacción que establece en ambos entre la poesía y la prosa.

Precisamente, la relación entre el verso y la prosa y la controversia sobre la posibilidad de una *poesía en prosa* fue el contenido de una ruidosa polémica literaria vivida en los años de la Restauración (González Ollé, 1963). Los intentos de escritura de *poemas en prosa* (Aullón de Haro, 1979), que acercan el trayecto de la lírica española de la segunda mitad del siglo a los caminos simbolistas de la lírica francesa —*Les fleurs du mal*, 1857; *Une saison en enfer*, 1873; *Romances sans paroles*, 1874; *Un coup des dés jamais n'abolira le hasard*, 1897—, fueron objeto de discusión y, lo que es más significativo, estimularon la redacción de algunas páginas de Clarín (González Ollé, 1964), que adelantan las bases retóricas de lo que habría de ser el cultivo de la *prosa del arte* en la literatura española del cambio de siglos.

No sabemos aún con certeza cuál fue el grado de conocimiento que los poetas españoles de la Restauración tuvieron de la poesía europea contemporánea. De la francesa, la más próxima a la española desde el siglo XVIII, tenemos noticia de cómo Baudelaire tenía eco en la prensa a partir de 1857 (Aggeler, 1971), que Clarín habría de enriquecer en un artículo memorable, y de que varios de sus poemas más significativos fueron traducidos en la revista de Manuel Reina *La Diana* (1882-1884) (Hambrook, 1991a, 1991b, 1992); los índices de revistas de la época que han confeccionado Marta Palenque (1990b) y María del Pilar Celma (1991) nos dan noticia de las versiones españolas de muy pocos textos de Mallarmé y Verlaine (Ferrerres, 1975) y, más abundantemente, de poemas de Heredia, Catulle Mendès, Leconte de Lisle, François Coppée y Sully-Prudomme. Las huellas del parnasianismo son, precisamente, las que los críticos han considerado como síntoma llamativo de los cambios experimentados por la poesía española de la Restauración y, de modo singular, en la obra de Núñez de Arce (Calvo Carrilla, 1993). La atención a este aspecto, aún no suficientemente aquilatado, y a los estímulos rítmicos del viejo Zorrilla, o los matices innovadores que fueron introduciendo poetas como Manuel Reina, Salvador Rueda, Enrique Gil, Carlos Fernández Shaw y Manuel Paso, han permitido formular la hipótesis del llamado «premodernismo» español (Niemeyer, 1992), una etapa de escritura poética que hizo posibles ciertos puentes temáticos y formales con las tendencias literarias europeas del fin de siglo (Litvak, 1990).

Interés en cuestiones de técnica métrica innovadora, avaladas por la creencia en un significado trascendente del ritmo del verso, expresó rotundamente Salva-

dor Rueda en la que puede considerarse su elaboración sistemática de una *poética* modernista al hispánico modo: el libro *El ritmo* (1894) (Rueda, 1993). «Mis innovaciones descansan en las leyes biológicas del idioma y tienen pocas rarezas», declaraba años más tarde el poeta malagueño en una carta a Alonso Cortés que resume su contradicción entre un impulso hacia las fuerzas elementales de la naturaleza y su fuerte dependencia de los valores establecidos en la sociedad literaria del XIX, haz y envés de su poesía. Limitaciones análogas, o más acentuadas, comparten otros poetas y críticos de los años finales del siglo que emprendieron una feroz campaña contra la estética de la «escuela del decadentismo» francés y sus prolongaciones peninsulares (Litvak, 1990; Urrutia, 1988b), de manera que no fueron muchos los poetas del último tercio del XIX que configuraron una construcción poética autónoma y nueva. Los logros más definidos fueron los que se generaron en la poética del símbolo avanzada por Rosalía de Castro y Gustavo Adolfo Bécquer (Bousoño, 1987; Silver, 1990).

3.1.4. La creación becqueriana

Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilla, 1836-Madrid, 1870) integró en su personalidad los varios modelos de la profesionalización artística que ofrecía el horizonte histórico de su tiempo: el dandi (Bécquer, *Rimas*, 1991, págs. 9-19), el bohemio (Romero Tobar, 1993a), el autor de piezas teatrales (Bécquer, 1949), el crítico de arte (Bécquer, 1990) y, por modo excelente, el periodista a pie de obra (Palomo, 1981, 1989). Pero, además de todo ello, Bécquer representa la más sutil condensación de la actividad literaria de su tiempo —el «mejor romanticismo recóndito, exacto, ceñido en los ambientes fatales de su época» según Juan Ramón Jiménez—, ya que fue el poeta español que realizó la más deslumbrante apropiación de los estímulos que le ofrecían las tradiciones poéticas vigentes en el XIX; los lectores y críticos contemporáneos dieron a su poesía una acogida calurosa a partir de la edición póstuma de su *Obras* (1871), reeditadas varias veces hasta el final del siglo (1877, 1881, 1885, 1898). Su proyección en la literatura del siglo XX ha sido un fecundo fermento para la creación y la crítica más exigentes, y, por supuesto, la edición de sus versos y sus prosas ha constituido un constante éxito de librería. La vieja discusión que polemizaba sobre el lugar que Bécquer ocupa en la diacronía literaria —poeta romántico «rezagado» o «precursor del movimiento moderno»— ahora se decide a favor de su instalación decidida en los orígenes de la *modernidad* literaria, en el sentido que dio a esta palabra Heine en 1826 y que en la crítica reciente ha venido manteniendo Octavio Paz (Escobar, 1993).

El interés por la vida y por la obra de Bécquer no hace sino incrementarse (véanse las más recientes actualizaciones bibliográficas de Díez Taboada, 1969, 1973; Ara Torralba & Naval, 1992; Billick & Dobrian, 1986), pues no en vano es, según sentencian muchos poetas contemporáneos, el lírico que abre los caminos de la poesía moderna en español. Rica Brown (1941, 1963) adelantó información exacta y juicios perceptivos acerca de la vida del escritor y su posterior transfiguración en una «leyenda» sugestiva; otras aportaciones biográficas (compendiadas y discutidas en la biografía de Pageard, 1990) corroboran el cuadro pintado

por la investigadora británica e insisten en los momentos de plenitud artística que fueron los últimos años de la vida del escritor (Montesinos, R., 1977). La publicación de textos escritos en sus años adolescentes (Bécquer, 1993) y de escritos diversos de su época madura (Bécquer, 1948, 1990), junto con la exclusión de textos apócrifos (Montesinos, R., 1992, págs. 81-125) o la exigencia de rigor en las atribuciones de trabajos gráficos que se le han adjudicado (Rubio Jiménez, 1994) contribuyen a la determinación del *corpus* textual del escritor sevillano. Sevilla, precisamente, fue el primer espacio real en su vida y en su educación literaria (Urrutia, 1995, págs. 173-177) y artística (Breidenbach, 1991), espacio también para la recreación imaginativa que posteriormente amplió en Madrid, en Toledo —cuyos templos estudió con temblor de artista erudito (Arboleda, 1979)—, en Veruela y las tierras del Moncayo (Rubio Jiménez, 1990) y en las costas cantábricas.

La actividad periodística de Bécquer es el marco obligado para el entendimiento de sus compromisos políticos (reconsiderados recientemente por Joan Estruch, 1991) y de su escritura en prosa (Berenguer Carisomo, 1974). Desde el primer artículo que publicó en el *Album de Señoritas* de 1855 (Arboleda, 1972) hasta las últimas páginas que imprimió en *La Ilustración de Madrid* (Bécquer, 1984), Bécquer cultivó todas las formas que la práctica periodística de su tiempo requería: reseñas, crónicas y gacetillas, artículos de costumbres regionales (Barbadillo, 1992; Martínez Ruiz, 1970), cartas de viajes (las inexcusables *Cartas desde mi celda* [ed. 1985]), fragmentos de prosa poética y los relatos que conocemos bajo la denominación de *leyendas*. La *prosa de la vida* que la estética idealista delineaba como el horizonte inevitable de la modernidad fue transformada por la escritura becqueriana en una prosa del arte (Silvestri, 1990), formalizada con notables rasgos retóricos desde una visión imaginativa transfiguradora de la realidad cotidiana (Risco, 1982; Sebold, 1989b).

Desde los *No me olvides* que Mora publicaba en su exilio londinense (1823-1824) comenzaron a menudear en los periódicos españoles relatos en los que se representaba una realidad de lábiles contornos cuyas virtualidades fantásticas eran muy distintas de las que durante siglos había expuesto una tradición de literatura maravillosa; en las publicaciones de los años románticos podían leerse relatos maravillosos al modo clásico y esbozos de narraciones fantásticas de nuevo cuño que, a mitad del siglo, cultivarían magistralmente Pedro Antonio de Alarcón y Bécquer, entre otros. Tanto en sus escritos en prosa como en los textos versificados, una nostalgia arqueológica que impregna su pensamiento poético tradicionalista (Benítez, 1971), su interés por asuntos legendarios de procedencia oriental (Panebianco, 1988) y su peculiar actitud ante vías de conocimiento extrarracionales (García Viñó, 1991) conforman la coherente unidad de toda obra becqueriana.

La prosa y la poesía de Bécquer han reunido un cuerpo de inapreciable material interpretativo que constituye una contribución básica para el entendimiento de los textos artísticos de la modernidad literaria en España. Por una parte, la investigación ha avanzado un extenso conjunto de estímulos líricos presentes en su obra que reúne huellas de los poetas románticos alemanes, franceses o ingleses —señaladas sagazmente por Dámaso Alonso (1952); sintetizadas por José Pedro Díaz (1971, págs. 295-318), y reconsideradas, para los poetas

franceses, por R. Pageard (1969)—, de la lírica española de tipo tradicional y sus avatares folclóricos en el xix (Carrillo Alonso, 1991; Penna, 1969) y de la poesía culta española desde el Renacimiento hasta el Romanticismo (Bécquer, 1993; Díez Taboada, 1965). El entrelazado de todos estos filamentos subyace o se hace patente entre los poetas del llamado clima «prebecqueriano» (Cossío, 1956, 1960; Díez Taboada, 1961, 1965) y confluye en la escritura del autor sevillano.

La reflexión continuada que Bécquer realizó sobre su trabajo poético y la inserción de este quehacer en el ámbito de la crisis de la modernidad ha sido otra aportación de la crítica reciente. La base de formación horaciana que recibió en los años de su juventud ha sido subrayada en varias ocasiones (últimamente por Sebold; ver su ed. de las *Rimas*, 1991), del mismo modo que esa etapa biográfica es la de su impregnación en el fondo neoplatónico y petrarquista de la «escuela poética sevillana» del siglo xvi, evidente en los *Autógrafos* juveniles y en las *Cartas literarias a una mujer* (López Estrada, 1972). Pero el horizonte que le incitó a dar un salto de gigante hacia el simbolismo fue el que percibió intuitivamente en la lírica y la filosofía de los románticos europeos. El subrayado de los poderes liberadores de la actividad onírica que iluminan la «otra realidad» (Guillén, 1962), las analogías que se manifiestan entre su concepción del universo y la *Naturphilosophie* de Schelling (Varela, 1969) o su proximidad a la *ironía* de Friedrich Schlegel (Vecchio, 1989) han sido lecturas críticas imprescindibles para la interpretación profunda de la poética becqueriana.

Sin postular ninguna clase de epigonismo o lectura directa de los textos que marcaron las coordenadas en la teoría poética del Romanticismo germano, la crítica insiste en la complejidad y coherencia de la teoría y práctica poéticas de Bécquer en una dirección análoga. Díez Taboada (1965, y sistemáticamente en sus últimos trabajos de 1984, 1990, 1992) ha construido un trabado análisis de su *poética* que integra la interrelación de las creencias e intuiciones del poeta con su deseo de penetración simbólica en la experiencia trágica de la historia reciente, es decir, en la ruptura entre el hombre y el universo, propósito en el que la función creadora de la palabra era para Bécquer un requisito imprescindible; precisamente sobre el papel que desempeña la palabra en la fusión de la *forma* y de la *idea* han avanzado propuestas interpretativas Russell P. Sebold (Bécquer, *Rimas*, 1991, págs. 51-59) y Ricardo Senabre (1995). Estas consideraciones completan la atención que ha suscitado una noción clave de la poética becqueriana como es la idea de *imaginación creadora*, que ha suscitado una amplia bibliografía (Bynum, 1993; Hartsook, 1967; Pujalá, 1992; Romero Tobar, 1992) y sobre la que se han centrado otros análisis recientes del sistema poético becqueriano (González Alonso, 1988, pág. 59). Sin desatender los recursos lingüísticos y compositivos que hacen de las *Rimas* un ejercicio inusual de compleja sencillez artística, la crítica más reciente acentúa las dimensiones de su modernidad (Blanc, 1988; Esteban Porras, 1992), visibles en la ironía y fragmentación del yo a que tan frecuentemente remiten, algo así como un ejercicio de lectura postmoderna (Felten, 1992; Gómez Montero, 1992) propia de la poesía más joven. Desde los escritores amigos suyos hasta la poesía última, a Bécquer «no se le ha de negar la gloria de haber creado escuela» (palabras de su compañero en lides periodísticas Juan Valera), una estirpe (Ortiz, 1985) que llega hasta este final de siglo.

La poesía clasicista desde la antología de Quintana hasta la de Valera

Al siglo XVIII pertenece la acuñación del marbete *Siglo de Oro*, imitado de su homónimo latino, y la definición de su contenido (Lopez, 1979, págs. 517-525; Marín, 1983, págs. 69-79; Rozas, 1978, págs. 1-9). En 1754, Luis J. Velázquez acuñó a este sintagma para incorporarlo a sus intentos de someter la historia de nuestra literatura a una periodización, en la que el *Siglo de Oro* de las letras españolas ocupaba el espacio cronológico destinado al siglo XVI. Por el contrario, el siglo XVII correspondía a un período de decadencia, plagado de barroquismo y carente de *buen gusto*.

Pero a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX el canon de poetas clásicos españoles sufrió diversas modificaciones. Críticos y traductores alternaron sus opiniones sobre las nóminas que se habían establecido en las décadas inmediatas. Muestra evidente del nuevo espíritu crítico (perceptible en Leandro Fernández de Moratín, en miembros de la segunda «escuela salmantina», como Iglesias de la Casa, o traductores, como José Ángel Conde) fue la devaluación sufrida por el escritor clasicista, y autor de la primera traducción impresa de Anacreonte, Esteban M. de Villegas, autoridad incuestionable en Nicolás Fernández de Moratín, Cadalso, Vicente de los Ríos, en el *Parnaso* de López de Sedano, Meléndez Valdés y en tantos otros lugares y autores precedentes. Con todo, la tendencia neoclásica (aquella que inicia Garcilaso con el descubrimiento de los poetas latinos y que recupera y amplía el XVIII) se mantuvo a lo largo de todo el siglo XIX (Arce, 1981; Sebold, 1970, 1985b).

Manuel J. Quintana (1772-1857) fue el primero de los críticos del XIX que analizó la poesía del siglo XVIII y el canon neoclásico. En el *Tesoro del Parnaso Español* puso límites cronológicos a su estudio en la obra de José Cadalso (1741-1782), pero en posteriores ediciones añadió una *Introducción histórica* que amplió el marco anterior e incorporó juicios críticos más rigurosos. Para analizar la poesía del XVIII, retrocedió a los siglos precedentes. Valoró el siglo XVI como *Siglo de Oro* de nuestra literatura por la imitación de los buenos modelos clásicos y rechazó el siglo XVII por el gusto depravado de sus plumas más cualificadas, Góngora, Quevedo, Gracián, y la influencia perniciosa que sustentaron entre los escritores de la época: «Los ornatos propios del madrigal y del epigrama pasaron a los géneros mayores y todo se volvió conceptos, retruécanos, equívocos y antítesis. Así acabó la poesía castellana: en su juventud más tierna...». Su nómina de escritores de ambos siglos quedó reducida a Góngora y Villegas para los versos cortos y a Garcilaso, Fr. Luis, Herrera y F. de la Torre para los largos. El siglo XVIII se encargó de sustraer a la poesía del estado de corrupción en que la había dejado sumida «una turba de bárbaros». Para ello, según Quintana, recurrió al clasicismo francés y al rigor de sus normas, incorporadas a la *Poética* de Luzán (1737), a quien presentó como primer escritor «en el orden del tiempo». A Luzán siguieron Moratín y Cadalso, «en quien empieza ya a observarse una ten-

dencia más señalada de imitación extranjera». Los intentos de Huerta por reactivar la poesía castellana se vieron condenados al fracaso por su contenido gongorino, y el gusto por lo francés, perceptible en Iriarte, Samaniego, Forner y Leandro Fernández de Moratín, se hizo cada vez más patente. Floreció, por fin, la escuela de Salamanca y comenzó para la poesía española una etapa de «restauración». Meléndez, Jovellanos y Cienfuegos fueron los encargados de retornar a los enunciados clasicistas del período áureo español, objetivo incumplido, pues introdujeron «un gusto extraño, que parece tomado del francés, del alemán y del inglés»; otros escritores prefirieron «la imitación italiana». Desde un Romanticismo moderado concluyó Quintana calificando al «sistema clásico» como aquel que privó a los poetas de «mucho parte de su fuerza para volar con desahogo y producir con profusión», a la poesía, como «hija de la imaginación» y no de la razón, y al XVIII, como siglo «menos poético que los anteriores» (Quintana, 1946, págs. 125-155). Con Quintana, a quien consideró «un poeta lírico verdaderamente nacional», sintonizó Leopoldo Augusto del Cueto, marqués de Valmar (1815-1901), excelente antólogo del XVIII y de la primera mitad del XIX.

Sin embargo, el juicio de Quintana no supuso ningún menoscabo especial de la esencia del clasicismo. Alberto Lista y Aragón (1775-1848) estimó en sus lecciones del Ateneo «los conocimientos de las bellas letras sumamente necesarios en una nación libre» y propuso para su estudio las colecciones de Quintana y Tomás A. Sánchez y las obras de Luzán, Velázquez y Batteux. Su defensa del clasicismo le llevó a afirmar que «la malhadada división de la literatura en clásica y romántica acabó de echar a perder lo poco bueno que quedaba. Y en el día está establecida como máxima práctica que el idioma latino no sirve para nada y que el francés basta para todo». En el colegio madrileño de San Mateo tuvo Lista como discípulos a toda una generación de escritores y poetas como Juan de la Pezuela, Espronceda, Patricio de la Escosura, Ventura de la Vega, Roca de Togores, Eugenio de Ochoa y Felipe Pardo, entre otros. Sus enseñanzas humanísticas contribuyeron a que los ideales clásicos se mantuvieran latentes y pervivieran en el período romántico.

El magisterio de Lista fue asimilado con éxito por uno de sus discípulos, José Amador de los Ríos, quien, haciendo uso temprano de su condición de historiador literario, acertó en 1835 a definir la cuestión del siguiente modo: «Para nosotros han perdido su significación las voces *clásico* y *romántico* y nos hemos acogido a un completo *eclecticismo* (*sic*), que, adoptado ya por nuestros más distinguidos literatos, reproducirá la escuela *original española* que no debe nada a los griegos ni a los franceses». En su práctica poética rechazó el ideal romántico que antes había cultivado («únicamente queríamos pulsar una lira de hierro, cantar a las tumbas y tener por numen al genio de la muerte encontrando la inspiración sólo en cementerios») y retornó al clasicismo, aunque conservando el equilibrio entre inspiración y razón⁴.

⁴ Juan José Bueno y José Amador de los Ríos, *Colección de poesías escogidas*, Sevilla, Imp. El Sevillano (1835). Existe edición póstuma de las *Poesías* (Madrid, Imp. de Eduardo Martínez [1880]) con prólogo de Valera. Para el concepto, nada matizado, de *eclecticismo*, véase E. Allison Peers (1973, II, págs. 77-199).

La tendencia neoclásica, defendida por los propios críticos románticos, alcanzó su expansión en el último tercio de siglo. En sus insustituibles estudios sobre tradición clásica, Menéndez Pelayo ofreció la trayectoria del canon neoclásico en el siglo XIX: empuje romántico durante las dos primeras décadas, período de eclecticismo o de vigencia del clasicismo en el Romanticismo, ocaso del Romanticismo y mantenimiento de un clasicismo renovado en escritores de finales de siglo (1951, XLIX, págs. 289-446). Al eclecticismo también dedicó páginas el agustino Blanco García en su *Literatura española* (1894), que, en opinión de don Juan Valera, supuso un complemento inestimable de la antología de Valmar para historiar la literatura del siglo XIX. De hecho, no menos de medio millar de autores (de los que más de la mitad son poetas) afloran a sus páginas. La perspectiva del P. Blanco García fue netamente clasicista. Planteó su historia como la evolución de este fenómeno a lo largo del siglo hasta su confrontación con el Romanticismo. El ocaso romántico coincidió, según Blanco García, con un período de eclecticismo clásico-romántico y con una «rehabilitación de la desprestigiada forma neoclásica en la poesía lírica», que cultivaron autores como Mora, Valera, Laverde y Menéndez Pelayo, entre otros.

Coincidiendo con el cambio de siglos, efectuó Juan Valera una amplia serie de observaciones sobre la poesía lírica en el prólogo a su *Florilegio* (1902-1903). La primera y más importante fue el rechazo del pseudoclasicismo francés: «Nada más castizo y propio de España que nuestra poesía lírica del último tercio del siglo XVIII y primer tercio del XIX. Si alguna imitación se advierte... es sólo de la poesía italiana». Halló los modelos de los escritores de las escuelas salmantina y sevillana entre nuestros autores clasicistas de los siglos XVI y XVII. Meléndez fue el «restaurador de las buenas letras de España», Quintana y Gallgo recogieron su antorcha y, a pesar de las influencias extranjeras, el florecimiento literario fue renacido y no importado. No escapó a su perspicacia la tendencia clasicista de la poesía inglesa de Dryden, Thomson, Addison, Pope y Young y su influjo en los poetas españoles del XVIII y comienzos del XIX, quienes también recibieron la del suizo Gessner, el francés Chénier y los italianos Metastasio, Alfieri, Leopardi, Foscolo, Conti y Parini. Con ello rompió con el tópico de la exclusividad de la influencia francesa. Apuntó, además, Valera la pervivencia del clasicismo en el siglo XIX «atravesando ileso al turbulento y revolucionario período romántico». La derrota de la escuela clásica se debió, según Valera, más que a la actuación de los líricos románticos, a la de los dramaturgos, cuyo centro de reunión fue el Parnasillo, café contiguo al teatro del Príncipe. El núcleo de las censuras se centró en las críticas a la poesía pastoril, representada en la caricatura del pastor Clasiquino. Sin embargo, opina Valera, el Romanticismo no mantuvo idéntico espíritu de autocritica y sustituyó la mitología grecolatina por otra que se localizaba en regiones remotas y países lejanos. Del mismo modo que Garcilaso importó el clasicismo desde Italia, los repatriados del XIX (Juan M.^a Maury, Francisco Martínez de la Rosa, José Joaquín de Mora, Antonio Alcalá Galiano y el duque de Rivas, entre otros) enriquecieron la literatura española desde su contacto con influencias culturales extranjeras; desde un clasicismo inicial evolucionaron hacia enunciados románticos, dándose la ambivalencia de ser escritores clásicos en el cultivo de la lírica y románticos en su actividad dramática.

El *Florilegio* de Valera fue elaborado con criterios amplios y en él tuvieron cabida lo romántico y lo clasicista. Se dirigió a suscriptores aficionados a la poesía, a los que se ofreció una selección de la obra de 150 escritores y escritoras (en la que se echa en falta la incorporación de poetisas bilingües; en particular, la de Rosalía de Castro). Prescindió Valera en buena medida de los autores decimonónicos que Valmar había dado a conocer, con lo que, en la práctica, la antología resultó reflejo oportuno y elocuente de la poesía de la segunda mitad del XIX: la leyenda, lo tradicional andaluz, los imitadores de Heine, la poesía filosófica y social, los poetas religiosos y la evolución de la lírica a finales de siglo.

Caso extremo de esta tendencia neoclásica que se manifiesta en el siglo XIX fue el intento (heredado de Luzán pero mantenido con tibieza en el XVIII) de incorporar la prosodia y la métrica grecolatinas a la lengua castellana. En el *Arte de hablar en prosa y verso* (1826) continuó José Mamerto Gómez Hermosilla la tradición del *ictus* y de la cantidad silábica, de cuya combinación resultaban sílabas largas y breves, pies y metros. Insistieron en ella Mariano José Sicilia (1827), Martínez de la Rosa (1831), Sinibaldo de Mas (1832) y Miguel de Moragues (1837). El propio Lista llegó a admitir en 1840 estas teorías, que cuatro años más tarde abandonaría⁵. Aunque inmediatamente se alzaron voces contrarias, como las de Juan M.^a Maury (1826-1827), el venezolano Andrés Bello (1835) y José Coll y Vehí (1854), el panorama métrico del XIX aceptó las innovaciones clasicistas del siglo anterior e incorporó nuevos elementos: Francisco Javier de Burgos dotó a la estrofa sáfica de asonancia; Juan Gualberto González, Sinibaldo de Mas y el colombiano José Eusebio Caro mantuvieron el cultivo del hexámetro; el decasílabo, compuesto por un pentasílabo doble, vino a imitar la cadencia de los versos asclepiadeos; el duque de Rivas rimó la estrofa del bachiller De la Torre y Bécquer la adaptó para sus *Rimas*; Gumersindo Laverde redujo el endecasílabo sáfico al eneasílabo que lleva su nombre; Cabanyes se prodigó en todo tipo de metros y estrofas; y Menéndez Pelayo consiguió que todas estas fórmulas métricas neoclásicas fueran cuerdas nuevas sumadas a su lira bajo el signo de la naturalidad.

3.2.1. La traducción de los textos clásicos

El fin del siglo XVIII coincidió con un incremento de la traducción de obras de Horacio y Anacreonte. Como consecuencia de la expansión del género anacreóntico, los líricos griegos se convirtieron en objeto de traducción sistemática. El P. Estala, Casimiro Flórez Canseco, A. Ranz Romanillos, José Antonio Conde y los hermanos Canga Argüelles figuran entre los más destacados helenistas.

En 1833, Antonio Bergnes de las Casas, importante impresor y helenista catalán, inició con su *Nueva gramática griega* una serie de publicaciones de carácter normativo destinadas a los estudios helenísticos universitarios (Oliver Canals, 1947). Braulio Foz, colaborador de Bergnes, atendió la faceta literaria desde su

⁵ Alberto Lista, artículos publicados en *Tiempo* de 10, 13 y 19 de agosto de 1840. Reproducidos luego como «De la versificación castellana», en *Ensayos*, vol. II (1844), págs. 5-15.

Literatura griega (1849, 1854), donde realizó el juicio crítico de sus principales obras y escritores. Jenaro Alenda y Mira optó por la obra de Teócrito (1858). Eduardo de Mier se ocupó de las *Fábulas* de Esopo (1871-1872). Julián Apráiz (1874) inició la historia del helenismo español. Marcelino Menéndez Pelayo abordó hacia 1877 la traducción de odas de Safo, Erina Lesbia, Píndaro, Anacreonte, Teócrito, Bión y Mosco. Un amigo de Menéndez, Antonio Rubió y Lluch (1879), dedicó su tesis doctoral al estudio del género anacreóntico; otro amigo, Juan Valera, tradujo en 1879 *Las Pastorales* (*Dafnis y Cloe*) de Longo y elaboró con el joven Menéndez Pelayo proyectos comunes de versiones helenísticas. Por fin, ya a comienzos de siglo (1906), Federico Baráibar y Zumárraga imprimió sus *Poetas líricos griegos*, complemento de sus traducciones latinas (1886).

Fue Horacio el escritor clásico que mayor atención recibió en el siglo XIX. Menéndez Pelayo (1951, XLIX, págs. 259-283) señaló hasta medio centenar de traductores horacianos antes de 1880. La *Poética* se convirtió en la obra más abordada, sin desdeñar las odas, sátiras, épodos u otras composiciones del maestro de Venusa. Las obras de Esopo y Fedro gozaron también de éxito notable y proyectaron el cultivo de la fábula. Género que recibió impulso notable fue el epigrama. La formación humanística y clásica de nuestros escritores del XIX les convirtió simultáneamente en traductores y creadores, caso de Luis Folgueras y Sión, Rafael J. de Crespo, Marchena, Lista, Martínez de la Rosa.

En la segunda mitad del XIX se ocuparon de Virgilio, entre otros, Graciliano Alfonso (1855), Eugenio de Ochoa (1870) y García Tassara (1872). La *Eneida* recibió la atención de diversos traductores: Alejandro de Arrúe (1845), Graciliano Afonso (1854), Sinibaldo de Mas (1852), Miguel Antonio Caro (1873), Juan M.^a Maury y Luis Herrera y Robles (1898). Narciso Campillo se interesó por Ovidio (1858), Manuel Norberto Pérez del Camino editó las *Elegías* de Tibulo (1874), Menéndez Pelayo dedicó esfuerzos ingentes a los estudios de tradición clásica y tradujo poemas de Catulo, Tibulo, Ovidio, Virgilio y Horacio (1877).

Junto a los poetas mantuvieron viva la llama del humanismo intelectuales y políticos diversos. Un humanismo de segundo nivel queda localizado en torno a preceptores y profesores de enseñanza media, autores de antologías, pequeñas colecciones y bibliotecas escolares de clásicos latinos y griegos, quienes dirigieron sus esfuerzos hacia la enseñanza de las lenguas clásicas. También merece ser citada en su esfuerzo por mantener el ideal neoclásico la contribución desde diversas áreas (Universidad, imprenta, traducción, poesía, etc.) del humanismo catalán. Nunca un siglo español (Fernández Galiano, 1977, págs. 31-69) fue más clasicista en sus traducciones que el XIX, ni reprodujo tan frecuentemente con mayor fidelidad procesos humanísticos como las figuras del poeta filólogo, la del poeta profesor o la del erudito. Por todo ello, la traducción se convirtió en aliado imprescindible en la transmisión y la vigencia del clasicismo en el siglo XIX.

3.2.2. La pervivencia del anacreontismo

Las églogas garcilasianas consagraron a Virgilio y las odas de Fr. Luis a Horacio, pero las cantilenas y monóstrofos de Villegas no lograron imponer el modelo lírico de Anacreonte. Hubo de transcurrir más de un siglo para que el XVIII

recuperara una poesía muy especial, dotada de rasgos precisos. El heptasílabo se convirtió en el metro dominante de un género cuyo contenido venía caracterizado por la presencia de un ambiente natural donde se desarrollaban encuentros vitales y amorosos. El contacto de doncellas y adolescentes, los deseos rejuvenecedores del viejo, la exaltación de los placeres del banquete y del vino, la écfrasis de la copa o el vaso, la invitación al goce sensual, la *recusatio* de Marte, de lo épico y de la guerra, la presencia de Cupido, Venus, Baco, Batilo, sátiros o ninfas, y el canto a la amada (Lesbia, Dorila o Filis) se convirtieron en los temas preferidos del anacreontismo. Junto con modalidades estróficas sedimentadas (odas, endechas, letrillas, romances, églogas, silvas, quintillas y alguna estrofa alirada) surgieron otras específicas (monóstrofes, cantilenas, delicias e idilios) nacidas en *Las Eróticas* (1618) de Esteban de Villegas, primer difusor castellano de Anacreonte.

El XVIII anacreontizó todas las esferas de la vida; la religión, la Corte, la cultura, lo cotidiano, la erudición y el academicismo no pudieron resistir la *furia* de este fenómeno. Cadalso fue el impulsor del género y Meléndez Valdés su cultivador más cualificado. El impulso del poeta extremeño fue definitivo y con él recaló en el XIX. La antología de Cueto ofrece una extensa muestra de la difusión del género en la primera mitad del siglo XIX. De su cultivo no se sustrajo prácticamente nadie. Escritores tan significativos como Larra y Bécquer realizaron en él su aprendizaje; el duque de Rivas, tan romántico en su concepción teatral, compuso cantilenas, letrillas y romances anacreónticos y otro dramaturgo de distinto signo, Bretón de los Herreros (1796-1873), también cultivó el género de moda.

La adaptación anacreóntica no fue mimética, sino que supuso la nacionalización del género. El licor de Baco fue sustituido por brindis con caldos autóctonos. Si Cadalso había cantado a los majuelos de Jerez y a las viñas de Málaga y Meléndez al rioja y al valdepeñas, Rafael José Crespo introdujo la bota y el jamón, el P. Boggiero (*Poesías*, 1817) la loa al té con leche y Bono y Serrano (*Poesías*, 1850, 1863) las delicias burguesas del chocolate. El paisaje (monte, llano, río) también se nacionalizó y adquirió (Ebro o Betis) el tono local del poeta. Desde el campo la anacreóntica se trasladó a la ciudad y adoptó tonos políticos moderados, como los que se perciben en las cuatro «anacreónticas ministeriales» de Francisco de Zea (*Obras completas*, 1858), o colores más vivos, caso de *El Anacreonte hispano-revolucionario* (1872) de José Coll y Vehí. La moda fue el argumento de las *Anacreónticas de última hora* (1860, 1879) de José González de Tejada, cuya pluma plasmó la metamorfosis social en clave anacreóntica: la lira niega su canto al amor para loar los rasgos del siglo, como son el fósforo, el vapor o el gas; la écfrasis de la copa o del vaso ceden su lugar al retrato fotográfico o al daguerrotipo; la naturaleza invierte sus dones y no dota al hombre de inteligencia, sino de vergüenza; el vicjo Anacreón se transforma en *pollo* perpetuo; Bootes y el carro quedan convertidos en faroles de gas y Amor trueca su iconografía por la de niño fosforero.

En décadas posteriores el género sufrió nuevas transformaciones. El salmantino Manuel Villar y Macías publicó sus *Ecos del arpa*, colección de *poesías y leyendas* (1852, 1859), donde lo anacreóntico hubo de alternar con géneros propios de la segunda mitad del siglo, como la leyenda, basada en las tradiciones

locales. En Emilio García de Olloqui se perciben intentos de renovación del género, que comienzan por los límites que pone a la materia mitológica. Una serie de sus *madrigales* y *anacreónticas* (*Obras poéticas*, 1884) actualizó el helenismo anacreóntico respetando parte de sus motivos; otra sustituyó los elementos de la tradición anacreóntica (rosa, paloma, comida, bebida, euforia) por homónimos de carácter cristiano (pajarillo, rosa mística, cena de Nochebuena), oriental (el oasis) e incluso nórdico (hadas). Otro tanto ocurrió con Francisco Rodríguez Marín, que publicó en edad muy temprana diversos libros de poesía. Sin embargo, sólo su interés por nuestros escritores de los siglos xvi y xvii orientó su producción hacia la tendencia clasicista. En 1896 imprimió sus *Madrigales*. Aunque la influencia de Cetina es fundamental, se perciben en el autor deseos de transformar el género mediante la introducción de elementos anacreónticos. Idéntica contaminación se aprecia en algunos de sus *Ciento y un sonetos* (1895). Influido por Rodríguez Marín, llevó adelante la fusión del madrigal con el anacreontismo José Abaurre y Mesa, quien incorporó a sus *Ensayos poéticos* (1897) 13 madrigales teñidos de tales motivos, entre los que destaca el del Amor herido. Vicente Wenceslao Querol (*Rimas*, 1877), el presbítero sevillano Luis Herrera y Robles (*Poesías*, 1879) y José Lamarque de Novoa (*Poesías líricas*, 1895), entre otros escritores, pusieron este madrigal anacreontizado en contacto con la balada romántica y realizaron con esta técnica poemas para álbumes de señoritas.

Los registros de la anacreóntica cambiaron en el siglo xix. Desde la copia mimética y la posterior nacionalización del género que llevó a cabo el siglo xviii, pasa la anacreóntica a dotarse de nuevos contenidos y a modificar su aspecto externo al aproximarse a otras fórmulas literarias. En el plano del contenido destaca la fusión con elementos de carácter cristiano, oriental y nórdico. La corriente del anacreontismo cristianizado es netamente neoclásica y, aunque en España se diera a conocer con las *Odas* (1799) de José F. Camacho, estaba documentada en Europa en el siglo xvii. En la fusión de elementos anacreónticos y orientales, que abordó en las primeras décadas de siglo el conde de Noroña, apreció Valbuena Prat (1968, pág. 111) una contribución de la anacreóntica al Romanticismo, interesante observación que ayuda a comprender el cambio de rumbo que orienta a la anacreóntica desde mediados de siglo hacia fórmulas «postrománticas», como la leyenda y la balada. Desde esta perspectiva la anacreóntica prestó un nuevo servicio literario: aproximó el clasicismo al «postromanticismo» y, limitando su componente mitológico, llegó a los álbumes de los románticos. No son éstos los únicos registros de la anacreóntica en el siglo xix, aunque sí los dominantes.

3.2.3. La poesía de Valera y Menéndez Pelayo

La presencia del clasicismo en la poesía del siglo xix no fue elemento constante u homogéneo. Sin embargo, puede percibirse en diversos autores (Cossío, 1960, págs. 677-730; Urrutia, 1995, págs. 171-178). El cultivo de los estudios humanísticos en las aulas españolas convirtió la cultura antigua en materia poética común. Los primeros poemas de Larra (1829) fueron letrillas, anacreónticas, odas y epigramas. Bécquer compuso a los doce años una oda, escrita en la es-

trofa sáfico-adónica, dedicada a la muerte de Lista (1848). Imitación de clásicos grecolatinos se produjo en poetas del círculo esproncediano, como el actor Julián Romea o Carolina Coronado. La fábula y el epigrama alcanzaron excepcional difusión. De entre la extensa relación de poetas clasicistas (Arjona, Juan M.^a Maury, el duque de Frías, José Joaquín de Mora, Amador de los Ríos, Martínez de la Rosa, Estébanez Calderón, Cienfuegos, Coll y Vehí, López de Ayala, Cánovas del Castillo, Alarcón, Raimundo de Miguel, Rodríguez Marín y otros menos conocidos) es obligado destacar a Juan Valera y Marcelino Menéndez Pelayo (Alonso Cortés, 1952).

Aunque las condiciones poéticas de Valera hayan sido discutidas, es innegable que este escritor, novelista y crítico fue también poeta estimable. Alabaron sus versos Menéndez Pelayo y Alcalá Galiano, quien en prólogo a las *Poesías* del autor afirma que éste «no es de la escuela romántica moderna ni de la clásica ordinaria y, sin embargo, ... es clásico por excelencia». Valera fue todo un ejemplo de eclecticismo formal, un estilista del verso. Su obra poética recoge aspectos de la lírica grecolatina, de la tradicional castellana, del romancero, de la poesía garcilasiana, del clasicismo dieciochesco y del Romanticismo. Imitó a Propertio, Catulo, Horacio, Virgilio, Petrarca, Lamartine, Byron, Schiller, Garcilaso, Góngora y el romancero fronterizo-morisco. Compuso con igual facilidad un soneto mitológico que una leyenda oriental, una cantilena que un poema religioso o patriótico, utilizando una versificación variadísima que va de la estrofa sáfica a la octavilla aguda o al alejandrino. Sus temas son variados. El amor y la mujer surgen de una poesía de juventud, acompañada de viajes, estancias en numerosos lugares (Nápoles, Río de Janeiro, Lisboa) y ambientes exóticos, que en ocasiones proporcionan a sus versos tintes premodernistas. Los sueños, las apariciones, las fábulas y leyendas son consecuencia natural de su visión nacionalista del fenómeno romántico, ligada a su Andalucía natal y al mundo oriental. No descuidó la vena religiosa, patriótica y épica, reflejo de posturas ideológicas (Gallago Morell, 1970). Sin embargo, a pesar de todo el bagaje técnico y culturalista, a la poesía de Valera le falta la madurez de su prosa y, a diferencia de Cabanyes o Menéndez Pelayo, carece de auténtico impulso creativo. Faltó a Valera perseverancia, reposo y asentamiento. No obstante, merece destacarse su contribución a la evolución del clasicismo en el siglo XIX.

Caso singular de precocidad, intensidad, madurez y abandono de la creación poética es el protagonizado por Marcelino Menéndez Pelayo, cuya actividad poética quedó truncada a los treinta y un años. Sus primeros poemas se remontan a 1871, pero fue el período 1874-1878 el de su arranque lírico. Cuenta en 1878 con veintidós años cuando publica sus *Estudios poéticos*. Posee este volumen dos secciones, una de poesías originales y otra de traducciones. Aunque el amor se revela como un tema importante y aparece escrito con nombre propio (su prima Concha, Isabel Martínez, etc.), brillan con luz propia en este apartado la *Oda a la memoria de Manuel de Cabanyes* y la *Epístola a Horacio*, poemas de 1875 y 1876, respectivamente. En el primer poema realiza una valoración de la obra del malogrado poeta catalán, en quien clasicismo y romanticismo encuentran una síntesis armónica. Lo que en Cabanyes fue realidad poética es en la *Epístola a Horacio* teorización literaria. Ofrece el joven Menéndez una ley de la «armonía poética» (acuñación literaria del concepto de *eclecticismo*) que con-

siste en verter el vino añejo de la tradición grecolatina en los odres nuevos de la poesía decimonónica. En el apartado de traducciones se dedica por igual a los clásicos grecolatinos que a los modernos. En aquéllos destaca su elección de poetas y temas cristianizables, en éstos opta por escritores de sólidos fundamentos clasicistas, como André Chénier (1762-1794), Hugo Foscolo (1778-1827), Vittorio Alfieri (1749-1803), Francisco Manuel do Nascimento, *Filinto Elísio* (1734-1819). Horacio y la imitación de su métrica acaban siendo los aspectos más destacables de este panorama.

En 1883, con prólogo de Valera, publicó Menéndez su segundo volumen de poesía y traducciones. Mantuvo la misma distribución que en el tomo anterior, una primera parte de poesías originales (1876-1883) y una segunda de traducciones (1874-1875). Si a aquel período había correspondido la búsqueda de una forma poética equilibrada y armónica, va a caracterizar a éste un ahondamiento en los contenidos, depuración, madurez artística. Versos tan intensos y apasionados como los de un romántico quedan contenidos en fórmulas clásicas. El tema dominante es el amor a la mujer (*A Lidia, Sus ojos, Remember, Diffugere nives, Nueva primavera, El pájaro de Aglaya*), la amistad profunda hacia allegados y convecinos (*Carta a mis amigos de Santander*) y el tirón de la tierra (*La galerna del sábado de Gloria*). Los versos iniciales de este último poema («Puso Dios en mis cántabras montañas / áuras de libertad, tocas de nieve / y la vena del hierro en sus entrañas») poseen la fuerza de un poema épico y la emotividad de un himno. En el apartado de traducciones destacan dos tragedias de Esquilo, *Los siete contra Tebas* y *Prometeo*, y los poemas de Manuel M.^a Barbosa du Bocage (1735-1805), de Leonor de Almeida, marquesa de Alorna (1750-1839), y de Vincenzo Monti (1754-1828), el discípulo de Vittorio Alfieri. Al ensayo dramático pertenece el fragmento *Séneca*.

La calidad de la poesía de Menéndez Pelayo ha sido reconocida por la crítica (Clarín, 1887; Diego, 1931; Eguía Ruiz, 1914). Supuso la reactivación del clasicismo en un momento caracterizado por el ocaso del Romanticismo y la aparición del Simbolismo. No adoptó una imitación servil de los clásicos grecolatinos o neoclásicos españoles; volvió sus miras hacia el clasicismo europeo que le servían Chénier, Foscolo, Alfieri o el catalán Cabanyes. Fue crucial en este proceso la formación juvenil recibida de sus profesores Manuel Milá y Fontanals (1818-1884) y Joaquín Rubió y Ors (1818-1899). El abandono temprano del cultivo de la poesía para dedicarse a tareas de cátedra e investigación privó al clasicismo de una voz vigorosa y personal.

Ecos clasicistas siguieron percibiéndose en diferentes poetas: en Gaspar Núñez de Arce (1832-1903) se aprecian el componente retórico, la preocupación por la forma, la dependencia del ritmo, el uso de motivos clásicos, entre ellos, la naturaleza; el sentimiento de la naturaleza y la sugestión del paisaje se intensifican en Emilio Ferrari (1853-1907); elementos clásicos diversos aparecen diseminados en las obras de Rubén Darío (1867-1916) o Manuel Machado (1874-1947). También hubo magníficos poetas clasicistas, como Vicente Wenceslao Querol (1837-1889), en cuyas *Rimas* (1877) se observa un acendrado sentimiento por lo doméstico, Miguel Costa y Llobera (1854-1922), Joan Maragall (1860-1911) o Miguel de Unamuno (1864-1936), pero la obra de éste se debió a su formación humanística y a sus deseos individuales de asumir el ideal clásico más que a su

militancia en una tendencia que se iba diluyendo progresivamente en el siglo xx e incorporando sus materiales a nuevos modelos literarios.

3.3

La fábula en la segunda mitad del siglo

El auge de la imprenta en la segunda mitad del xix multiplicó el número de periódicos y revistas, hizo accesible el libro a un público lector cada vez más numeroso y contribuyó así al desarrollo de la fábula. César Armando Gómez (1969, pág. 51) habla del «torrente de fábulas que invadió España apenas comenzado el eclipse de la moda romántica», de tal manera que el xix fue «el verdadero siglo de la fábula entre nosotros». Aparte de los hombres de letras profesionales, como lo fue Iriarte, a la mayoría de los cultivadores de este género les atraía la fábula por razones diversas: había curas de aldea moralistas y dómines que ponían a Esopo al alcance de los niños; periodistas y políticos, gentes de leyes, militares o comerciantes que en sus ratos de ocio filosofaban y moralizaban. Unos eran originales, otros imitaban abiertamente y muchos se limitaban a traducir y a adaptar a los clásicos del género.

Contribuyó a popularizar las fábulas su inclusión en libros de lectura para las escuelas, en ocasiones aprobados oficialmente como textos «por el Gobierno de Su Majestad», que podían resultar una excelente fuente de ingresos para sus autores; éste es el caso de la obrita de lectura escolar *El libro de los niños* de Martínez de la Rosa, de la que salieron más de 70 ediciones. Entre estas ediciones escolares, junto a las fábulas de Iriarte y las de Samaniego, están las traducciones de las de Esopo y las de Fedro, usadas tradicionalmente en la enseñanza, así como las de La Fontaine y de otros autores como Sabatier y Florian. Bastantes de los traductores y compiladores de estos libros escolares fueron maestros como Andrés Codoñer, «Profesor de Instrucción Primaria Elemental», autor de *El amante de los maestros*, que vio luz en 1891. Por las intenciones de reforma que animan a estos fabulistas se advierte cuán presentes continúan las enseñanzas de Iriarte y de Samaniego y la mucho más cercana de Pablo de Jérica, cuyas *Fábulas* (1814) de índole crítica, política y festiva fueron impresas varias veces durante el siglo (Freire, 1988; García Castañeda, 1989).

José María Gutiérrez de Alba (1820-1897) tuvo una larga carrera como periodista y en el teatro, sufrió persecuciones por sus ideas republicanas y dio a la imprenta dos colecciones de *Fábulas* (Sevilla, 1845, y Madrid, 1856) y *La política en imágenes. Colección de fábulas originales* (Madrid, 1868). Fue correligionario de Ayguales de Izco, de Martínez Villergas y de los hermanos Eusebio y Eduardo Asquerino, fecundos autores de dramas histórico-políticos, y tenía el propósito de corregir abusos y sobre todo de politizar a las masas. Vio en Napoleón al gran héroe moderno, hijo del pueblo, que dio «leyes / que obedecieron orgullosos reyes», y esperaba que el triunfo de la libertad trajera el fin de la tiranía y una era de hermandad universal. Estas fábulas difundían, de modo un tanto demagógico-

gico, conocidos tópicos progresistas. Entre ellos, el de la igualdad social, representado por el cuentecito de la elegante jarra que se burla del cántaro, útil y tosco: «La jarra, oh *Pueblo* / es el noble, / el cántaro es el plebeyo / y la voluble fortuna / la mano del alfarero» (*El cántaro y la jarra*); el de que los gobernantes huelgan y prosperan a costa del sacrificio de los trabajadores, que la libertad y el «servilismo» no podrán pactar jamás, o que la misma sociedad, que es madre de los poderosos, hace el papel de madrastra con el proletariado. Curiosas son las fábulas escritas en contra del servicio militar obligatorio que deja a las madres sin hijos y los campos baldíos (*El segador*, *El rey y el labriego*), y otra que ataca el centralismo administrativo de España porque absorbe la riqueza de las provincias y acabará por arruinarlas (*El labrador*).

Las *Fábulas de la educación* (Madrid, 1850) fueron muy conocidas, así como su autor, el cuentista vascongado Antonio de Trueba (1819-1889), quien las escribió en colaboración con el autor teatral y periodista Carlos de Pravia, para la enseñanza en las escuelas. Algunas son reelaboraciones de fábulas conocidas, y otras, cuentecillos o anécdotas de intención moralizadora. Junto a las enseñanzas tradicionales (no hay que salirse de su esfera; la necesidad aguza el ingenio; no se pueden corregir los defectos arraigados; el dinero no hace la felicidad), hay adaptaciones de cuentos como *El plato de madera* o *La partición de la tierra*, y críticas a situaciones y costumbres del presente.

La ilustre penalista y socióloga Concepción Arenal (1820-1893) trabajó activamente por mejorar la situación de las mujeres y de los menesterosos y por humanizar el sistema de prisiones (Campo-Alange, 1973; Corral, 1920). Dejó una considerable obra escrita entre la que destacan *La beneficencia, la filantropía y la caridad* (1861), *Cartas a los delincuentes* (1865) y *La cuestión social. Cartas a un obrero y a un señor* (1880). Sus *Fábulas en verso originales* (Madrid, 1851) lo son verdaderamente, pues ni repiten ni glosan las ya conocidas. Tienen muy poca calidad literaria y, en ocasiones, alcanzan más de 160 versos con moralejas que pasan de 12; la mayoría son anécdotas y cuentos relatados profusamente que concluyen con una moraleja cogida, más de una vez, por los pelos. Sin embargo hay en ellas algo que es difícil hallar en otros autores: sensibilidad y preocupación genuina por los seres humanos y deseo de aliviar sus padecimientos. En este sentido, están dentro de la línea general de las demás obras de Arenal. En estas fábulas morales hay una preocupación por inculcar rectitud y comprensión en los encargados de administrar justicia. La autora previene de que las apariencias son engañosas y de que no llegamos a conocer el fondo de las cosas antes de formar nuestra opinión; que enjuiciamos desde nuestro punto de vista o del de quienes piensan como nosotros sin tener en cuenta otras perspectivas, por lo que posiblemente demos la razón a quienes no la tienen; que hay que ser moralmente bueno para juzgar a los malos y considerar las circunstancias en que se halló la persona a quien juzgamos: la culpa puede ser dudosa pero el dolor no lo es.

Pascual Fernández Baeza, magistrado y senador, liberal en su juventud, fue amigo de Alcalá Galiano y de Juan Nicasio Gallego y partidario acérrimo de Mendizábal. En el prólogo de su *Colección de fábulas políticas y morales* (Madrid, 1852), por cierto muy bien escritas, dice que se animó a componerlas por el «instinto que naturalmente me inclina a fustigar con las armas del ridículo los muchos vicios de que nuestra sociedad política adolece» (1852, pág. 4). De estas

fábulas salió más tarde otra edición (Madrid, 1858), en dos tomos, dedicado uno a las *políticas* y el otro a las *morales*.

Aunque no dejó de ser liberal, es evidente que Fernández Baeza evolucionó con el tiempo hacia el moderantismo, evolución que no puede seguirse en este libro, pues las fábulas están recogidas sin fecha y, al parecer, sin orden. Algunas las podría haber firmado Gutiérrez de Alba, y sus moralejas enseñan que el despotismo es el oprobio de los pueblos aunque el déspota de hoy ya no es el rey, sino los gobiernos conservadores; los candidatos siguen ofreciendo libertad y mercedes a sus electores y cuando llegan al poder no cumplen lo prometido; los gobernantes se enriquecen a costa del erario, y tanto la oposición como la prensa, que tienen a su cargo el denunciar los abusos, dejan de hacerlo cuando les conviene. Lo ilustra así la fábula del perro enfurecido porque el gato devoraba un jamón robado, pero cuando cayó un buen trozo al suelo, el perro dejó de ladrar para comerlo: «A cuántos como el perro he conocido / que lanzando al Gobierno ataques rudos, / un trozo de turrón los dejó mudos». En cambio, el magistrado y estadista que fue don Pascual, aseguraba en otras fábulas muy circunspectas que la felicidad consistía en la observancia de la ley y no en la revolución. Estaba en contra de las coaliciones de partidos opuestos porque traían confusión y anarquía, prevenía a los españoles contra la opinión partidista que hace olvidar los verdaderos intereses de la patria y recordaba a los ambiciosos la vieja máxima de que la revolución devora a sus propios hijos. Muy significativa es también la fábula que relata cómo la cola de la serpiente quiso ser cabeza y Júpiter se lo concedió pero a poco de ponerse en camino cayó a una sima porque no tenía ojos: «Pueblo, este caso advierte, / que no a la serpiente sola; / a cuantos guía la cola, / ciega conduce la muerte» (*La cola*). Moraleja que muestra sin lugar a dudas con cuánto escepticismo veía su autor la intervención popular en la política de entonces.

Francisco Garcés de Marcilla, barón de Andilla (1813-1873), fue un poeta prolífico que dejó una nutrida colección de *Fábulas, cuentos y epigramas morales* en verso que vio luz en dos volúmenes (Madrid, 1853 y 1856), de la que salieron bastantes ediciones. Fue obra «señalada de texto por el Gobierno de Su Majestad para las escuelas en España y en Ultramar», y es un buen ejemplo de fabulario con intención pedagógica en el que los niños aparecen frecuentemente como personajes o como destinatarios. De carácter didáctico son también los cuentos y epigramas incluidos en la colección. Aunque el barón de Andilla era buen observador de la realidad, describía bien y solía crear el argumento y las situaciones de sus fábulas, hay en ellas elementos superfluos e impropios de la concisión requerida por la fábula y, en ocasiones, las moralejas son repetitivas, difusas o carecen de la esperada lección. Éstas destacan la necesidad de vigilar la educación de los niños, de controlar sus pasiones y desarraigar tempranamente sus vicios y malas compañías, e inculcarles amor al trabajo. Otros temas son la conveniencia de no salirse de su esfera, de valorar el talento más que la efímera belleza y de no creer en las falsas apariencias.

Miguel Agustín Príncipe (1811-1866) fue profesor de la Universidad de Zaragoza y alcanzó bastante fama en su tiempo por su novela satírica *Tirios y troyanos. Historia tragicómica de la España del siglo XIX* (Madrid, 1845). A él se deben unas *Fábulas en verso castellano y en variedad de metros* (Madrid, 1861 y

1862), de las que hubo varias ediciones (Aldea Gimeno & Serrano Dolader, 1989). Son 150 fábulas agrupadas en seis libros, tienen una historia de la fábula en forma de prólogo y concluyen con un *Arte poética* de casi 300 páginas, que todavía tiene interés. Aunque el libro pretende educar a la juventud, está destinado realmente a los adultos.

En el prólogo atacaba a aquellos fabulistas cuyas obras «se caen de las manos» por su moralización ceñuda, pues creía que el apólogo debía ser «punzante, incisivo, epigramático, intencional y hasta malicioso». El buen humor y el uso del ridículo eran eficaces para combatir los vicios de la sociedad: «Con más acierto y vigor / que la serena invectiva, / una crítica festiva / corta el abuso mayor». Tampoco se limitaba a moralizar, pues una cantidad apreciable de estas pretendidas fábulas, algunas del género «fabuloso», como las que escribió luego Miguel de los Santos Álvarez, son cuentos y anécdotas sin claras conclusiones morales.

Aunque el propósito de Príncipe era dar una lección moral, estos apólogos, considerados en conjunto, tienen una intención didáctica dudosa, pues las conclusiones de unos contradicen o anulan las de otros (en una, el trabajo y la inteligencia concluyen por vencer, mientras que, según otra, el mérito y la gloria nunca van juntos.) La gama de enseñanzas es variadísima y, en ocasiones, da la impresión de que a Príncipe le interesaba más contar el cuento que dar la moraleja. Hallamos aquí los sólitos ataques a los desagradecidos, a los necios, a los ingratos, a los déspotas, a los ignorantes y a los malvados de toda laya; las recomendaciones cautas de no luchar contra el poderoso, de no salirnos de nuestra esfera y de sufrir con calma la mala suerte; los encomios a la educación, al trabajo y a la rectitud. Bastantes fábulas relatan casos ejemplares de malvados que acaban víctimas de sus propias tretas aunque frases como «en muchas ocasiones» o «a veces» hacen sospechar que solamente son excepciones a la regla general. Príncipe compuso fábulas desde muy joven y conservó sus gustos clásicos aunque siguió escribiendo después de declinar el Romanticismo. Fue un versificador hábil que manejó con soltura los metros más diversos pero careció de gusto, de manera que su estilo resulta pedestre y ordinario. Conocía muy bien el género fabulístico que cultivó en su modalidad moral, aunque en ocasiones hallamos algunas composiciones de índole política y literaria. Fabulista original, admiraba a La Fontaine y a Iriarte, y conoció las fábulas de Hartzenbusch (ver volumen 8) y las de Campoamor, aunque las pocas veces que adaptó o imitó obras ajenas, lo advirtió a sus lectores.

Cayetano Fernández (1810-1901) fue gran orador sagrado y preceptor de Alfonso XII niño. Fue el primero que escribió *Fábulas ascéticas*⁶, las cuales, a pesar del tema, alcanzaron gran popularidad y numerosas ediciones. Estos apólogos, parte de los cuales son ascéticos y parte morales, aplican la alegoría a la enseñanza teológica de modo oportuno y sencillo, con ingenio y con buen gusto, y en variedad de metros. Cossío (1960, pág. 271) señala que en los protagonizados por animales se advierte la influencia de Esopo, que en las que aparecen las flo-

⁶ La primera edición (Madrid, 1866) salió con el título de *Proverbios del Príncipe, escritos para el Serenísimo Señor Don Alfonso Francisco de Borbón y Borbón, Príncipe de Asturias*.

res hay ecos de Selgas y que tanto el marqués de Valmar como Menéndez Pelayo gustaron mucho de estas fábulas.

Miguel de los Santos Álvarez (Valladolid, 1817-Madrid, 1892), diplomático y consejero de Estado, fue íntimo de Espronceda y autor de una obra literaria breve, tanto en prosa como en verso, recogida toda ella en *Tentativas literarias* (Madrid, 1864). A su vuelta del Brasil, en 1845, comenzó a escribir unas fábulas singulares por su extravagancia, que circularon profusamente y gustaron tanto que todavía se imitaban y se repetían medio siglo después de aparecer las primeras. Así: «El diablo una mañana / se puso una sotana / y se fue a decir misa / con bonete y en mangas de camisa; / pero al llegar al atrio de la iglesia / se convirtió en estatua de magnesita. / No te burles jamás del ritual / porque eso sale casi siempre mal».

Estas parodias de fábula, casi epigramas por lo breves y con una moraleja de tono rotundamente sentencioso y falsamente moralizador, desorientan al lector por su disparate, son juegos gratuitos de ingenio y, sobre todo, muestras de un escepticismo sonriente de buen tono. Se ha considerado a Álvarez como su creador indiscutible, y Pi y Margall, a cuyo cargo estuvo la edición de las *Tentativas* de 1888, en cuyo volumen III se recogían algunas, advertía en una nota que «estas fábulas tienen el mérito de haber sido las primeras escritas por este estilo, allá por los años de 1845». Imagino que la idea de hacerlas nacería de aquella tendencia al humorismo irónico y a jugar con el lector, siempre presentes en las poesías y en las narraciones de Álvarez. De hecho, a veces hallamos versos suyos que son ya fábulas completas, como algunos de los contenidos en la narración *El hombre sin mujer*, en *A Jarifa* y en algunos pasajes de *María*. De estas fábulas o «moralejas», a las que don Mariano Pardo de Figueroa, *El Doctor Thebussem* (1825-1918), dio el nombre de «fábulas fabulosas», apenas queda hoy media docena, aunque en su tiempo debieron de ser innumerables las que circularon, tanto de Álvarez como de sus émulos Narciso Serra, Alarcón, el bohemio Ulpiano Segarra Balmaseda, Eulogio Florentino Sanz, Ros de Olano e Ignacio de Genover. Las de más éxito fueron, como es de esperar, aquellas cuya índole desvergonzada les impidió quedar en letra impresa, y a ellas se han referido veladamente algunos críticos⁷, aunque la «literatura secreta» del XIX es un campo escasamente estudiado aún por la crítica.

La marquesa de Pardo de Figueroa fue una dama de la alta sociedad madrileña que escribía versos en sus ratos de ocio y los hacía imprimir para recaudar fondos destinados a sus obras benéficas. Sus hijos las recogieron después de su muerte en un volumen de *Solaces poéticos* (1929) y entre ellos se reimprimió el *Muestrario de fábulas fabulosas* que, prologado por Hartzenbusch, había hecho publicar El Doctor Thebussem, hermano de la marquesa⁸. Las de índole religiosa y moral están escritas desde la perspectiva de una cristiana caritativa y devota y, a la vez, del de una señora a quien molestan la grosería y el mal gusto. La preocupación religiosa de doña Josefa Pardo de Figueroa, muy propia del período de la Restauración, no toca materias de fe y se limita a criticar vicios y de-

⁷ El *Cancionero moderno de obras alegres* (Londres, 1875) recoge dos de Álvarez.

⁸ Cossío (1960, I, págs. 278-280) atribuye, equivocadamente, estas fábulas al mismo Doctor Thebussem.

fectos propios de la sociedad, sobre todo de la alta sociedad. Sus fábulas apuntan contra quienes van a la iglesia a exhibir su elegancia y sus galas, los que acuden a bailes y diversiones en Cuaresma o los que gastan alegremente su dinero en superfluidades, pero no contribuyen a mantener el culto divino. Escasean aquí los relatos protagonizados por animales y el influjo de los fabulistas tradicionales es escaso. Más que fábulas, estas composiciones son consideraciones personales de la autora sobre el mundo que la rodea, escritas con agilidad métrica, con ingenio y con gracia.

En su conjunto, las fábulas del XIX tienden al prosaísmo, dado su carácter utilitario de explicar a todos una lección en lenguaje simple. Es género poco propenso a los cambios y se ha mantenido a través del tiempo sin variar apenas y sin acusar influencias literarias de escuela, hasta el punto de que no es fácil determinar el momento en el que fue escrita cada fábula (a no ser por alusiones o datos independientes de su estilo). Aun cuando la mayoría de ellas se han escrito para los niños, en muchos casos van destinadas a los adultos y, a veces, como las fábulas políticas, ascéticas o literarias, para quienes simpatizan con un partido, una doctrina o una escuela literaria. Las enseñanzas de Esopo continúan presentes, pues su moral utilitaria se adapta siempre a las circunstancias de la vida cotidiana. Como los vicios no han cambiado, los descendientes de Esopo hacen reflexiones y dan consejos semejantes a los que dio aquél; estos apólogos decimonónicos previenen a los débiles de que es mejor mantenerse alejado de los poderosos que intentar convencerles para que no abusen de su poder, y que en este mundo de falsas apariencias se da más valor a los charlatanes que a los sabios y que abundan los lisonjeros y los malvados que medran a costa de la inocencia y el esfuerzo de los buenos. Hay que vivir, en fin, prevenidos y atentos, pues la privanza dura poco y tanto la ingratitud humana como la veleidosa fortuna hacen y deshacen el destino del hombre.

3.4

La poesía satírica y festiva a partir de 1868

Esta clase de poesía alcanzó un inconmensurable éxito, como pone de manifiesto la innúmero cantidad de periódicos que le dieron cobijo, algunos de gran tirada; y manifestó también la celebridad de los autores que la cultivaron, pues a literatos especializados en estas lides, como Vital Aza, Manuel del Palacio, José López Silva o Juan Pérez Zúñiga, deben añadirse otros escritores y eruditos de la talla de Campoamor, Francisco Rodríguez Marín o Leopoldo Alas, cuya preterida labor satírica en verso recientemente ha sido recuperada⁹. Clarín, que defiende los semanarios festivos (*Madrid Cómic*o, número 323, 27-IV-1889) y a

⁹ Véase, por ejemplo, *El Solfeo*, números 541 (6-V-1877) y 796 (31-II-1878); *Madrid Cómic*o, número 724 (2-I-1897).

los autores antes mencionados junto a Sinesio Delgado, Eduardo de Palacio o Eduardo Bustillo (*Ibíd.*, número 432, 30-V-1891), no deja de criticar la abundancia de malos periódicos satíricos en su artículo «Estilo fácil», donde concluye: «El *estilo fácil* es una de las válvulas por donde respira hoy con más aliento la *gran neurosis* de la tontera nacional» (*Mezclilla* [1889], 1987, pág. 259). En definitiva, aboga por la calidad literaria, en gran medida ausente, por la profusión de satíricos allegados con oportunismo a un género importante por su gran difusión, y que se acrecentaba constantemente hasta conseguir que la prensa festiva fuese sustituyendo, y superponiéndose, a la prensa política. Cuando esta poesía es de alguna calidad recibe el apoyo no sólo de Clarín, sino también, por ejemplo, de Jacinto Octavio Picón, que prologa el *Cancionero* de Gil Parrado, pseudónimo de Antonio Palomero.

Baste decir que en la obra poética festiva más resonante del siglo XIX, el *Pleito del matrimonio entre Teodoro Guerrero y Ricardo Sepúlveda, entendiendo en él como jueces, letrados y testigos distinguidos escritores*, colaboraron, entre otros, Zorrilla, Núñez de Arce, Hartzenbusch, Ruiz Aguilera, Ventura de la Vega, Carlos Frontaura, Antonio de Trueba, Manuel Cañete, Martínez Villergas o Pedro Antonio de Alarcón —algunos de ellos con antiguas composiciones—, lo que contribuyó a dignificar la poesía festiva. Dado el éxito, el libro se fue engrosando y apareció aumentado con una segunda parte en la cuarta edición (1880), cuando la primera es de 1873. Sin embargo, estos versos casi meramente humorísticos no deben hacer olvidar que también existe una sátira combativa y política, incluida en la prensa, que tenía sus riesgos: «Todos los redactores, / hasta el portero, / han sido trasladados / al Saladero» (*El Cencerro*, número 104 [1870]).

Dado el carácter del Romanticismo español, los satíricos aprovecharán para hacer blanco de burlas a sus extravíos, recurriendo a un tópico costumbrismo que atenúa la transcendentalidad romántica y valora al ser humano para amonestarlo, o lo exhibe con rebajamiento para escarnecerlo. Los motivos costumbristas y los usos sociales nutren a la poesía con el fin de que las situaciones sean fácilmente identificables por el público (Blasco, Frontaura, Santa Ana...). La acentuación de este afán favorece la entrada de ciertos tintes realistas en las descripciones de tipos y ambientes en parte de la literatura de corte casticista, y así, en *Los barrios bajos* (1894) y otras obras de López Silva, se ofrece una simbiosis entre lo verídico y lo grotesco; en el prólogo a la mencionada obra, afirma Ricardo de la Vega: «Pintáis los chulapos y mozas de suerte, / que tienen por sello la misma verdad» (1901, pág. 1). Sea como fuere, por regla general, las mayores dosis de realidad se hallan en la poesía de intención satírica, en tanto que la estrictamente festiva se refugia en la ficción más disparatada. Muchos autores tendrán como única meta el humor (Vital Aza, Jackson Veyán, Pérez Zúñiga) o, en una época de célebres disputas literarias, la burla de escritores y obras para limpiar las letras de mediocridades (Liern, colaboradores de *Gedeón* o *La Lejía*).

La poesía satírica y festiva es moralizante y aboga por una conducta intachable tras denunciar los desmandados usos de políticos, *cursis*, avariciosos (Palomero) o censurar vicios como el del juego (en *La Broma*). Los autores que se fijan como principio básico la docencia del arte son aquellos (González de Tejada, Liniers) que exhiben más palmaria y explícitamente sus afanes de moralización,

para lo que se sirven de modelos muy clásicos de sátira, como muestra de la altura del género que cultivan, ya sancionado por la tradición. Algunos renuncian en gran medida al humor y se instalan en los dominios de la suave admonición, sin llegar nunca a escribir literatura estrictamente festiva y tan sólo amparándose en una ironía cómica que invoca a la ética (Bustillo, Frontaura). Bustillo (*El ciego de Buenavista*, 1888, págs. 6-7) señala que su obra: «Muestra, con lo ridículo, / lo deforme y lo inmoral, / y a reír a veces mueve, / y casi siempre a llorar. / Y así, en el tono más vivo / de mi acento, sonarán / notas que hacen, con la risa, / la indignación estallar». No obstante, estos autores severos que predicán la moralidad social son los más escépticos al desconfiar de la utilidad del medio: «Si con sátira Horacio, o los que fueren, / creyeron que podían / los vicios corregir, / tiempo perdieron; / que el mundo es y será tal cual ha sido; / y quien lo vea cambiado, / que mire al Redentor crucificado» (Mesía de la Cerda, *Cualquier cosa*, 1873, pág. 6).

Caso distinto será el de los que se dedican a la sátira política, más agresiva, pues confían en la eficacia de exponer a la vergüenza pública a algún personaje concreto que, acusado, así, abiertamente, acaso decida rectificar su conducta o gobierno, lo que no podría ocurrir con la invectiva universal, en la que nadie se siente reconocido¹⁰. Cuanto más precisa es esta poesía, mayor es su provecho, pues como afirma Manuel del Palacio: «Los escritores satíricos son como los relojes; se les aprecia según su exactitud» (*Fruta verde*, 1881, pág. 95), por lo que el realismo va acrecentándose en estos versos, acompañados de veracidad, con premeditado fin: «Modelo de castidad / es la humana criatura; / pues nada le ofende tanto / como la verdad desnuda» (*La Risa*, número 7, 12-II-1888).

Un procedimiento usual de moralización, ya notado por Cossío (1960, pág. 768) para el caso de López Silva, es presentar un diálogo entre un personaje ufano de su mala conducta y otro que se lo reprocha, sin olvidar las sentencias y exclamaciones desaprobatorias, lo que aparece en la poesía satírica, pero también en la festiva, que a veces incluye, asimismo, reivindicaciones éticas, si bien como interés secundario. La desvirtuación de este método lleva a culminar los poemas con moralejas disparatadas (Cano), como reacción de un género festivo que sólo aspira a la jocosidad.

Entre la crítica que la considera nociva, Rubió y Ors condena la sátira porque no enseña nada y hace disminuir la moralidad al presentar malos hechos en medio de la risa y no del escándalo —«desearíamos en ella la risa de la tristeza, no la de la alegría» (1868, pág. 11)— a más de contribuir «a rebajar la dignidad y a disminuir el sentimiento moral de los pueblos» (*Ibíd.*, pág. 233). Por razones de calidad también otros rechazan esta poesía, como Menéndez Pelayo, para quien lo bueno y lo popular son antónimos, pero también dispone de defensores como Valera, quien respalda el epigrama. Los escritores cómicos han de defender su

¹⁰ El vilipendiar a hombres concretos, llevado al extremo, hace que aparezca una nueva corriente muy difundida de la poesía festiva, como son las biografías de personajes históricos, cultivada por Aza, Pérez Zúñiga o Palacio, Rivera y Serra en el libro *Cabezas y calabazas* (1864). La sátira de personas ataca con fiereza al individuo, en tanto que la sátira de tipos es algo más comprensiva con los yerros humanos y suele ofrecer, paralelamente, el modelo social deseado; aquélla rechaza, ésta propone.

parcela y acuden a autoridades que la aprueben, como José Estremera, que recuerda a Diderot, para el que todo lo que divierte es bueno¹¹.

3.4.1. Etapas e ideología

La escasa evolución de esta poesía dificulta la confección de divisiones temporales, pero se puede establecer una cronología sencilla. A partir de la Revolución de 1868, siguiendo el ejemplo anterior de Martínez Villergas (1816-1894) y de Manuel del Palacio (1831-1906) —el «mediopoeta» de Clarín que también cultivó los *Cantares* y que escribió abundantes sonetos—, predomina y arrecia la sátira política y de costumbres, amparada en una prensa muy combativa que florece con las nuevas libertades (*Don Quijote* [1868], *La Gorda* [1869], segunda época de *Jeremías* [1868]); pero la profusión de poemas no encuentra el mismo respaldo en la publicación de volúmenes —los editados albergan una mordacidad bastante leve—, ya que es la faceta satírica más perecedera. Desde la Restauración hasta 1879 se produce un gran descenso de estas producciones literarias por las trabas legales impuestas a la prensa (Decretos de 31-XII-1874 y 29-I-1875), que causan estragos a la liberal y un paulatino abandono de lo cáustico en la conservadora. En 1879 comienza el resurgir de estos versos gracias a la Ley de 7 de enero que suprime la licencia previa, complementada con la de 26 de julio de 1883¹², pero ahora impera la poesía festiva; el número de semanarios humorísticos de la década de 1880 —y aun de 1890— es muy abundante (*La Broma* [1881], *La Saeta* [1886], *Revista Cómica* [1887], *Madrid Alegre* [1899]...) y muy abundante, asimismo, el número de libros de poesía jocosa. La aparición del semanario *Madrid Cómic* (1880) será fundamental para relanzar con fuerza la poesía festiva, pues allí aglutina Sinesio Delgado —director y fundador— a casi todos los célebres escritores cómicos del momento, e incluso sirve como centro de distribución de obras punzantes, por lo que su impronta aparece en muchas otras publicaciones que imitan tal modelo periodístico y literario.

El género apenas evoluciona ni parece tener una preceptiva claramente establecida, por lo que los poetas recurren a Quevedo, incluso adoptando ostensiblemente sus patrones, como ocurre en las *Cartas infernales* de Estrañi, que remiten de inmediato al *Sueño del infierno*, todo ello para aferrarse a un molde clásico. Pero de la tradición satírica española apenas pueden los poetas decimonónicos tomar más que los intentos de moralización —cuando los hay—, el purismo lingüístico, un cierto conceptismo cómico muy explotado y los tópicos temáticos más tradicionales.

La ideología de la poesía festiva está determinada por la del periódico en el que originariamente se publica, por lo que del lector sólo podemos afirmar que, en su mayor parte, es burgués, ya sea conservador o liberal (Palenque, 1990a,

¹¹ «Intermedio», en Vital Aza, *Todo en broma* [1891] 1894; 2.^a ed. notablemente aumentada, pág. 205.

¹² Véase Jean-F. Botrel, «Estadística de la prensa madrileña de 1858 a 1909, según el Registro de Contribución Industrial», en Manuel Tuñón de Lara et al., *Prensa y sociedad en España, 1820-1936*, Madrid, Edicusa (1975), págs. 25-45.

pág. 249). En el siglo de la burguesía, ésta no deja de censurar vicios, consciente de que en este sector social también se incurre en todo tipo de faltas, aunque las burlas sean menos contundentes que al tratar de la aristocracia o el pueblo. Rara vez —salvo en la prensa radical— son subversivos los ataques de la sátira, que desarrolla una intención de reformas morales y políticas para completar el inconcluso proceso de superación de costumbres, que aún perviven, del Antiguo Régimen. Que el género haya calado en las clases populares no indica que sea poesía popular, pues, aparte de la mayoría de los lectores, los poetas pertenecen a los sectores medios de la sociedad, cuando no a la aristocracia (Liniers, Mesía de la Cerda). El léxico culto de los versos de la prensa conservadora, así como el de los autores como Blasco, aguijoneador de las clases preeminentes, indica que esta poesía no tiene, por definición, voluntad de literatura popular, aunque sí de popularizarse al máximo; la intención es cuantitativa, no cualitativa. Según Clarín, un grupo obrero protestó a López Silva por *Los barrios bajos*, molesto porque el libro vilipendiaba a tal sector social (*Madrid Cómic*o, número 645, 29-VI-1895). Los autores aristócratas, más atentos al orden social vigente que a la jocosidad, suelen aferrarse a la sátira moral de costumbres mejor que a la festividad hilarante; Liniers, como Quevedo, llega a flagelar a quienes aspiran a ser caballeros (Cossío, 1960, pág. 744). Pero el sector nobiliario también es duramente satirizado, junto a la burguesía —los poetas suelen pertenecer a la baja—, o ridiculizado por sus usos, entre los que se cuenta la poesía de álbumes y abanicos, foco de la burla de muchos satíricos (Jackson Veyán, Palacio).

Tras la Revolución de 1868, que despertó tantas esperanzas, se produce un rápido desengaño que constituirá uno de los temas principales de la sátira. La decepción de las expectativas motiva un sinfín de poemas censorios en torno al oportunismo de los políticos, considerados revolucionarios de salón y carentes de toda capacidad que no sea la del medro y enriquecimiento propios. Este tema satírico es el que acaba primando en los primeros años setenta, en los que la poesía y la prensa en que se publica prometen beligerancia y aspereza. La sátira política se transmite a través de una poesía rebosante de actualidad, razón que facilita su inmediata y amplia difusión, pero que dota a estos versos de una insuperable lacra: su naturaleza efímera. Los poemas pierden vigencia con prontitud en unas décadas de continuas transformaciones y, así, autores y versos son olvidados, a excepción de algunos festivos, de mayor perdurabilidad. Esto conduce a que no sean equiparables la poesía satírica y festiva publicada en volúmenes, con respecto a la que aparece en la prensa periódica; aquélla, que también sale de los semanarios, prescinde de lo fugaz —pues en el momento de la edición ya ha perdido su referencialidad inmediata—, se muestra menos agresiva —por la serenidad que confiere la mayor perspectiva temporal— y satiriza tipos, apenas personajes concretos. En el tránsito del periódico al libro, se desecha la sátira más intrascendente y perecedera y se conserva la comicidad más lograda y de mayor éxito, que acaba primando, lo que hace que los autores cobren conciencia del declive de sus altas miras sociopolíticas e intitulen poemas, secciones y libros con títulos como *Migajas*, *Menudencias*, *Quisicosas*, *Letra menuda*, *Lluvia menuda*, *Chispas...*, esto es, reconocen la insignificancia de sus escritos y anuncian la jocosidad de los asuntos minúsculos que tratan.

Los autores de la poesía satírica y festiva suelen pertenecer al ámbito de la producción zarzuelera y sainetera, al que se vinculan por el nexo común del costumbrismo (Pérez y González, Celso Lucio, Jackson Veyán, Estremera, Aza). No obstante, no podemos conocer a la mayoría de los autores que publican sus poemas en la prensa, pues en ésta predominan, al menos hasta 1880, los anónimos y los pseudónimos. Por la gran agitación política del Sexenio Revolucionario —con muchos atentados contra las sedes de los periódicos—, los escritores optan por ocultar su nombre en prevención de riesgos, aunque el temor a identificarse por parte de quienes lanzan duros ataques perdura hasta el final del siglo; sirva de ejemplo que, en *Gedeón*, aparecida a finales de 1895, no se incluyen poemas firmados en los 50 primeros números. Por la misma razón, hay muchos pseudónimos que suelen aprovechar el nombre del periódico —en *Jeremías*, nombres de personajes bíblicos; en *Don Quijote*, personajes de tal novela...— y que impiden o dificultan conocer quién se esconde tras ellos.

3.4.2. Aspectos formales y temáticos

Uno de los procedimientos lingüísticos más usados para mover a risa es el empleo de vulgarismos y modismos con ánimo jocoso, particularmente cuando el hablante pretende, a pesar de su ignorancia, la ampulosidad, efecto cómico muy conseguido por López Silva con sus chulapos. Lo mismo podría decirse de la ortografía femenina (Estrañi, Aza), y es que, a pesar de la popularidad de los poemas, se documenta en ellos cierta inclinación al purismo lingüístico, como muestra de su calidad literaria; los autores pretenden dignificar la poesía satírica.

La ideología de los periódicos condiciona el tipo de lector, y así no extraña que el léxico sea más culto en la prensa conservadora, llevado al extremo en *El Pendón. Semanario católico, apostólico, romano*. Muchos poemas combinan el castellano con otras lenguas o dialectos, casi totalmente inventados, para burlarse de las hablas rústicas de andaluces y gitanos —confundidos— y de gallegos. El empleo paródico de otras lenguas es recurso común, con poemas mordaces en supuesto italiano, desde que en España se empieza a hablar de Amadeo de Saboya como posible rey; la prensa más conservadora o carlista, como *El Pape-lito*, será la que alardee de su nivel cultural con poemas en latín, aunque macarrónico. Atentos a los usos sociales, otros prefieren el francés: «¡Haciendo de forse un tur, / me baño trúa fuá par jur! / ... / Me monte sobre un peñasque; / ocún bañero me arréte, / y je me tire de tete / y doy a la gente un chasque; / ¡Set una satisfacción! / ¡No tengo temor ocún! / ¡Je nade como un atún, / set a dir, como un puasón!» (Aza, 1894, pág. 64).

El predominio del arte menor, sobre todo del octosílabo, es manifiesto y la mayoría de los versos se ajustan a esta medida, lo que se explica por la cadencia natural del castellano, la popularidad secular de las ocho sílabas y la facilidad para su memorización, sin olvidar la sencillez con que pueden ser escritos, muy necesaria a tan prolíficos autores. El arte menor agiliza el ritmo de una poesía desenfadada y la cercanía de las rimas, en muchas ocasiones base de una poesía festiva de cariz meramente verbal, permite captar mejor el humorismo. Por esto, las publicaciones y autores de grandes pretensiones literarias hacen uso fre-

cuente, aunque minoritario, del arte mayor (*El Garbanzo* y su fundador Eusebio Blasco, Pérez y González, Manuel del Palacio, *Don Quijote*), como afirma Peña y Goñi en el epílogo a *Los barrios bajos* de López Silva (1901, pág. 241) «para dar mayor solemnidad». De nuevo, los poetas más conservadores optarán por el modelo culto y el endecasílabo será empleado en periódicos conservadores como *El Pendón*, o por aristócratas como Mesía de la Cerda.

El octosílabo aparecerá en los dos moldes que van a ser, en general, recurrentes y clásicos: el romance para la sátira y la quintilla para la poesía festiva. Aquél sirve para la admonición por la susceptibilidad de ser extendido *ad libitum* y completar la enjundia moral que se desea realzar (González de Tejada, Liniers, Frontaura, Bustillo), y la brevedad de ésta es óptima para el humor chispeante del epigrama (Martínez Villergas, Jackson Veyán, los periódicos seguidores de moldes clásicos...). En la poesía festiva también se emplean con profusión las coplas y seguidillas, más breves, sencillas y populares, así como aptas para su difusión verbal, en tanto que los versos de arte mayor suelen encerrarse en sonetos caracterizados por la gravedad de la sátira. No hay reparo para la inclusión de ripios, los cuales dan muestra de la mala calidad literaria y del apresuramiento de la escritura, aunque también son buscadas intencionadamente para lograr efectos cómicos por la misma deficiencia de la composición («¡Si será bruto Juan Fraguas, / que no sale cuando llueve / por no mojar el paraguas» (*Madrid Alegre*, número 17, 25-I-1890).

Para ganar objetividad y mostrar mejor el *mundo real*, los poetas recurren con frecuencia al diálogo, emparentado con el de los sainetes; el autor enmascara así su personalidad y moraliza o divierte por boca ajena. El uso del estilo directo también se manifiesta en los monólogos, sobre todo los escritos en primera persona por el propio personaje satirizado. Otros procedimientos para mover a risa son la aliteración continua durante toda una estrofa, el diminutivo irónico («Se asegura que un joven / diputadito, / levantó treinta muertos / en su distrito»; *La Broma*, número 3, 20-X-1881), a los que se añaden otros medios para señalar la gracia del chiste, tales como el empleo de los puntos suspensivos y de la letra cursiva («CARA-ANCHA y Currito Arjona / son en los toros los amos, / uno recibe los quintos, / y otro recibe... los cuartos»; *La Broma*, número 1, 6-X-1881; sobre el rey don Carlos VII de España: «Lo de España es una broma, / lo del rey es un sainete, / conquie quitando el don Carlos / vienes a quedar un siete», *Gil Blas*, número 157, 6-V-1869).

El humor verbal, omnipresente en todas las facetas de la poesía satírica y festiva, constituye, junto con los equívocos, una parte distinguida de esta literatura, una parte independiente basada tan sólo en los juegos de palabras y de doble sentido; es lo más claramente festivo, el humor por el humor, muy divulgado por el gusto del público, por la iniciativa periodística y editorial, que vende con facilidad tal producto literario y por la ausencia de dificultades con la censura. Estos epigramas crecen cuantiosamente desde 1880: «Dejó a Rita abandonada / su amante Gil, que es un bruto, / y hoy me dijo la cuitada: / —“Como me dejó plantada / estoy esperando el fruto”» (*Madrid Alegre*, número 7, 16-XI-1889); «Decía la bella Pura: / —Si usted me retrata, Vera, / póngame usted de manera / que interese mi figura. / Y el pintor dijo al instante: / —Bien, señora, no me excuso. / Y es claro: el pintor la puso / en estado interesante» (*Revista Cónica*, número 8, 24-VI-1887);

«Ayer se casó Teresa / Con el gordinflón Perico, / Y ya dice que la pesa... / Me lo explico» (Manuel del Palacio, *Chispas*, 1894, pág. 103). Epigramas de esta índole, de humor verbal, llegan a ubicarse en los periódicos tras alguna noticia o suelto, con lo que sirve de contrapunto a la seriedad de éstos; así, la estrofa que parecería festiva, independientemente considerada, se torna intencionada y mordaz, al tiempo que ridiculiza hechos y palabras, normalmente de políticos.

Estos poemas adoptan la forma de unos moldes muy reiterados, los más frecuentes son las *Cartas y telegramas*: usados por las posibilidades cómicas del estilo entrecortado y de las situaciones absurdas de recepción de un mensaje incontestable, llegan a permitir registros lingüísticos elevados si el asunto lo requiere: «Se casó un gobernador / (no sé si conservador) / y a tiempo que se acostaba / y de su boda empezaba / aquella parte mejor, / del Gobierno recibía / un despacho en que leía / las breves frases siguientes: / —No andar con paños calientes / y muchísima energía» (Eusebio Blasco, *Epigramas*, 1881, pág. 93). Los *Actos de confesión*: explotados por la poesía anticlerical, la exposición de ciertos pecados favorece el humor sicalíptico, así como el equívoco por errores de interpretación en tan singular estilo directo; la sátira aumenta cuando el penitente es un personaje célebre que reconoce sus culpas («—Padre cura, ayer pequé / contra el quinto mandamiento. / —Señor doctor, ya lo sé. / —¿Cómo?— Como que enterré / yo mismo al pobre Sarmiento», *La Broma*, número 3, 20-X-1881). Los *Epitafios*, que permiten el humor blanco, el verde o el negro, así como sátiras políticas: «“Bajo esta losa fría / duerme en paz la vetusta monarquía, / que en su vida azarosa / se alimentó de vicios y de engaños...” / Respetemos la tumba en que reposa, / ¡y quiera Dios la ocupe muchos años!» (Aza en *El Garbanzo*, número 34, s. f., 1873); «Aquí Sagasta reposa. / ¡En su vida hizo otra cosa!» (*Gedeón*, número 51, 29-X-1896). Las *Parodias* de los más renombrados poemas de Jorge Manrique, Quevedo, Lope de Vega, Zorrilla, Espronceda..., son poemas de mínima originalidad cómica convertidos en portavoces de denuncias sociales o políticas: «Del Congreso en un ángulo oscuro / de Laviña tal vez olvidada / con la mar de protestas, muy sucia, / veíase un acta / ... / ¡Ay —pensé— cuánto joven cunero / perezoso se duerme en la cama, / esperando la voz que le diga, / como a Drake, “preséntate y calla!”» (Antonio Palomero, *Versos políticos*, 1895, págs. 67-68). No ha de olvidarse la gravitación del *cantar* lírico sobre los cantares festivos y, así, en el pseudofolclore del siglo XIX se presentan las dos líneas, como, por ejemplo, las letras serias de jotas y sus correspondientes letras jocosas. Estas últimas manifestaciones se dan, fundamentalmente, en la literatura carnavalesca. Proliferan los poemas que sirven de letra a músicas célebres, tales como himnos y villancicos: «En el gabán de Juan Prim / ha nacido un saboyano / que dice que quiere ser / rey del pueblo soberano...» (*El Cencerro*, número 108, s. f., 1870; aplíquese a este poema la música del villancico de *La Marimorena*). Las *Aleluyas*, que siguen el molde tradicional: «Quiere darle una paliza / al cura que le bautiza. / Como es liberal, y fino, / coge una chispa de vino» (*El Papelito*, número 22, 21-II-1869) y los *Refranes*; se agrupan bajo este último título tiradas grandes de cariz satírico: «Para conocer a Sagasta, / con las elecciones basta» (*El Cencerro*, número 121, s. f., 1871).

En menor medida, aparecen estos poemas en forma de charadas o acertijos, e incluso la publicidad de los periódicos puede aparecer escrita en verso festivo.

Otro procedimiento cómico es el de las perogrulladas y razonamientos absurdos, que tan sólo buscan la risa y que encuentran cierto correlato en poemas que presentan una sentencia final, pero de moral depravada, que muestran como normales las conductas más desviadas. Así, la ironía comporta cierta carga doctrinal, en tanto que en las perogrulladas no hay sino espíritu jocoso: «Un mozo de café, zaragozano, / se suena las narices con la mano; / y un tenor de zarzuela, filipino, / se lava con aceite de ricino. / Lo cual prueba que hay gentes muy cochinas / lo mismo en Aragón que en Filipinas» (López Silva, *Migajas* [1890], 1898; 2.^a ed., pág. 156).

La poesía satírica implica una carga de ataque político que se presenta de dos modos: 1) cuando el ataque es general —a una colectividad, a otras ideologías—, suele manifestarse bajo formas más suaves, pues por encima de la descalificación ajena interesa la afirmación de los propios principios; de esta forma queda excluida la sátira carlista, que alcanza altas cotas de apología de la violencia antiliberal; 2) si la invectiva se dirige contra individuos concretos, el grado de ridiculización no tiene límites y afecta hasta a lo más íntimo de la persona, pues el interés principal se cifra en la denigración. Así, políticos como Olózaga, Prim, Sagasta o Ruiz Zorrilla serán víctimas de un interminable escarnio, o la infanta doña Blanca será la destinataria de poemas muy soeces, acusada de desenfreno sexual, lo que también sucede con Isabel II.

La sátira no olvida la política internacional, pero ésta no excita tanto al público, menos informado y algo ajeno a esas cuestiones, y los poemas se centran en la realidad nacional. La acometida mordaz prefiere insistir sobre los malos procederes y corrupción de los políticos nacionales antes que sobre su ideología, por lo que la avaricia y la malversación del dinero público son los asuntos más repetidos, casi ubicuos, los cuales, si en la época de radicalización política que constituye el Sexenio revolucionario se emplearon para zaherir a políticos del credo opuesto, en la década de 1890 se aplicarán para criticar a los de cualquier bando o facción, ya que, paulatinamente, ha ido aumentando el desencanto. Hasta la guerra de Cuba —momento de una sátira contra Estados Unidos (García Barrón, 1974)— no volverá a dividirse la sátira en banderías, pues en los años anteriores los poetas son casi unánimes en la crítica a todos los políticos, sin distinción, como hombres ávidos de dinero, despilfarradores del Tesoro y corruptos por el caciquismo y el nepotismo («Si quieres que te vote / dame un destino / que estoy en descubierto / con mi sobrino; / y aquí en la aldea / como no untes el carro / no hay quien te crea», *El Garbanzo*, número 6, 22-VIII-1872). Se generaliza el uso del término *turrón* para designar los beneficios, prebendas y destinos obtenidos irregularmente del Estado, aunque la palabra era usual desde la década de 1850.

Cuando la *política* propiamente dicha decae como asunto en los poemas satíricos, es sustituida por los temas sociales, bien como denuncia punzante, bien con tratamiento meramente festivo. Así pues, la poesía informa de las principales preocupaciones de la colectividad y pretende aunar los pareceres del mayor número posible de lectores, al exponer motivos que afectan a amplias capas de la población; las propuestas de la sátira son manifestación palpable del *pulso social* y de la búsqueda de una toma de conciencia generalizada, por lo que se recurre a temas muy concretos y conocidos; no a vaguedades inconformistas. La parte más có-

moda de esta poesía es la sátira de costumbres, que aguijonea modos caducos en una época de rápida modernización y de evolución continua, de manera que se satirizan ciertos usos populares por ineducados y a la sociedad de salón por trasnochada, con especial hincapié en la burla de *cursis* y *coquetas* y en la condena de toda afectación, hasta llegar a la áspera censura de la educación inglesa; los sectores medios de la población sirven para todas las facetas de la mordacidad, pero no disponen de un yerro preciso que les sirva como rasgo distintivo.

Entre las protestas más difundidas figura el abandono y hambre que padecen los maestros («Y tenga usted entendido [ministro Zorrilla] / que, si no oye mi reclamo, / no va a quedar en la escuela / un chico para contarle, / pues le ofrezco merendarme / cada día tres o cuatro», *El Cencerro*, número 125, s. f., 1871) o la crítica de los clérigos más recalcitrantemente asidos al poder temporal, tema satírico que hace surgir periódicos como *Las Dominicales del Libre Pensamiento* o *El Motín*, contra los que reacciona cierta prensa católica como *El Pepinillo*. También existe poesía festiva tendente a ridiculizar algunas profesiones, entre las que se lleva la palma la medicina, conceptuada de manera usual como compañera de la muerte, sin ninguna intención ajena a la comicidad, hasta el punto de que médicos como Vital Aza serán de los más virulentos en sus ataques jocosos a la profesión. El único propósito es continuar una veta de sarcasmo ya existente, pues esta poesía burlesca está basada en una explotación de los tópicos cercanos a la saturación, igual que la comicidad literaria de los siglos XVI y XVII. La sátira admonitoria de otros autores, de carácter moral, busca conseguir la armonía entre las clases sociales (Mesía de la Cerda) e incluye amagos filantrópicos, como la de Manuel del Palacio, quien tras 1868 abandona su sátira feroz para pasar a las filas del conservadurismo político; no obstante, el carácter político de su literatura no desapareció jamás (Gordillo Courcières, 1995).

Junto al tema político, el más repetido en la poesía que nos ocupa es el de la misoginia, cuestión que alberga una vertiente diferenciada que penetra en los dominios de la *sicalipsis*. Esta misoginia se cimenta en tópicos seculares y no hay autor que no recurra a ellos; no pasa de ser un ejercicio de ingenio en el que las forzadas críticas a la mujer se invalidan por la risa que producen los yerros femeninos; es una literatura que rara vez traspasa los límites de lo festivo. Carlos Frontaura, por ejemplo, sí satirizará con afán ejemplar el exceso de gasto en vestidos y otros problemas domésticos, pero la norma es buscar la pura comicidad al amparo de una larga tradición literaria; como ésta, la poesía antifemenina del siglo XIX advierte de su intrascendencia al cantar la palinodia, como harán S. Carreras o Ricardo Sepúlveda, para quien la misoginia se torna en obsesión, pero que rectifica al final del famoso *Pleito del matrimonio* entre Teodoro Guerrero y él, y donde interviene una extensa nómina de autores. Los tópicos no varían: crueldad con los hombres, volubilidad, coquetería desaforada, derroche..., y todos ellos sirven para aconsejar al hombre que no se case. El cómico ataque a la institución matrimonial es constante («¿Te casaste? Pues bien, ya has conquistado / frío hogar, mesa muda y lecho helado», Campoamor, *Madrid Alegre*, número 1, 5-X-1889; «El hombre cuando se embarca / debe rezar una vez, / cuando va a la guerra, dos, / y cuando se casa, tres», Manuel del Palacio, *Fruta verde*, 1881, pág. 51; «Al entrar en la iglesia / se enamoraron Lucas y Nemesia; / se casaron a poco, y ya casados, / son hoy los seres más desventurados. / Siempre he

pensado que es un desatino / el mezclar lo profano y lo divino», *La Risa*, número 5, 29-I-1888).

La misoginia festiva parte de una actitud burlona que cuenta con gran público —la mayoría de los lectores son varones— y explota falsedades a sabiendas de su éxito seguro, ya que los autores tienen constancia del funcionamiento cómico de tales postulados, que nunca se han visto fracasar. Esto, unido al decrecimiento de la sátira política en los quince últimos años del siglo, aproximadamente, y del terreno abonado por las disputas y trabajos filosóficos, sociales y científicos en torno a la «cuestión femenina», hacen de la misoginia el gran tema de la literatura festiva finisecular, aunque en ninguna época haya faltado. Los poemas oscilan entre lo verosímil («No me digas ternezas, / niña serrana, / que no cobro hasta el treinta / por la mañana», López Silva, *Migajas*, 1898, pág. 85) y lo disparatado («De ser malvada con los hombres pecas, / mas esa condición en ti se explica, / teniendo en cuenta que cuando eras chica / dabas garrote vil a las muñecas», *Madrid Alegre*, número 8, 23-XI-1889).

La invectiva contra las mujeres permite promover un nuevo tema: el humor verde. Sólo la prensa que pertenece a un sector político concreto lo desecha —sus miras son otras—, pero el resto, y casi todos los autores, colabora en tales lides, en una poesía totalmente festiva que renuncia a la inclusión de toda materia ética y se presenta como amoral. La aparición de la moralidad anuncia la cercanía del contrapunto chistoso («No trates de buscar mujer ajena / porque ofendes a Dios; pero, no obstante, / si se te pone a tiro alguna buena, / déjate de pamplinas y adelante», López Silva, *Migajas*, 1901, pág. 41), que trunca todo conato de seriedad. Este humor deforma lo real o lo exagera y aborda fríamente la materia erótica en una persistente burla de la mujer, en tanto que el hombre apenas si recibe mofas, salvo los maridos engañados. El carácter estrictamente literario de esta poesía explica que las mujeres, en general, aparezcan como sexualmente cándidas y, por otra parte, también como libidinosas y fáciles de conquistar. No importa la verdad, sino el humor, la creación de un mundo ficticio ideado por el poeta y regido por unas pautas sin valor ni sentido alguno fuera de la literatura. El pensamiento del autor en torno a lo que trata no puede conocerse, puesto que el humor no pasa de ser un ejercicio de estilo a partir de unos aditamentos ya dados que el escritor debe manipular, para dejar su impronta de autor tan sólo en la forma y en la oportunidad de la ocurrencia, ya que el fondo es idéntico y vacío. Estos poemas nos informan de escasísimas verdades del momento, como la mala reputación de las actrices y coristas, sobre lo que hay un caudal de poemas, pero el resto habrá que buscarlo por omisión, con el riesgo de dar interpretaciones descabelladas («De varón y a maravilla / Laura la actriz sabe hacer, / mas su engaño a nadie humilla, / porque no hay hombre en la villa / que no sepa que es mujer», Manuel del Palacio, *Fruta verde*, 1881, pág. 113). La mayoría de estos poemas se basan en juegos de palabras y en el doble sentido de algunos términos como *doncella*, que en sus acepciones física y profesional sirve para innúmeros chascarrillos. La única diferencia entre los autores, aparte de su calidad, es el grado de osadía, que oscila entre la ingeniosa sicalipsis¹³ y la fácil

¹³ Sobre el origen del término *sicalipsis* en 1902, véase Ruiz Morcuende, 1919, pág. 394. Este tipo de poesía tiene su correlato teatral (ver capítulo 2.1).

obsenidad, como el poema de Blasco que concluye: «Doncella es una mujer / exenta de polvo y paja» (*Epigramas*, 1881, pág. 19), si bien este autor intentó justificar el humor verde: «Si el epigrama no tiene el carácter de broma familiar en estilo más que jovial, resulta insípido, y las bromas, pesadas o no darlas» (*Ibíd.*, pág. 5).

Otro tipo de humor muy difundido es el *negro*, que en el caso de Sinesio Delgado, según Cossío (1960, pág. 825), es amargo y pretende subrayar el dramatismo de sus temas. No obstante, raro es el caso en que esto sucede, pues el humor negro de la poesía festiva resulta intrascendente y meramente burlesco, cargado de tal sarcasmo que no deja lugar a la compasión. Del mismo modo que el yerro moral es duramente satirizado, el defecto físico o la circunstancia digna de conmiseración son reídos sin tapujos, pero mientras la burla de las deficiencias corporales incluye poca originalidad, la de hechos luctuosos alcanza mayor altura cómica («A la puerta de la Inclusa / cantaba un ciego ayer tarde: / no hay en este mundo amor / como el amor de las madres», *Revista Cómica*, número 53, 2-V-1888).

Por último, entre lo costumbrista, lo satírico y lo festivo surge el casticismo madrileño (Romero Tobar, 1997) en la poesía, con un nacimiento cercano a 1890 y que se introduce en las primeras décadas del siglo xx, del que López Silva es el máximo exponente, pero que cuenta con otros cultivadores como Sinesio Delgado, Antonio Casero o Celso Lucio, sin olvidar anteriores amagos de Eduardo Bustillo. La literatura de chulos y manolas se apoya en el éxito de la zarzuela —en el culmen de su popularidad— y sus diálogos coinciden con los de los sainetes que recurren a la jerga de los chulapos, de los personajes llanos del Madrid retratado. La comicidad se basa en los equívocos que fomentan tales expresiones lingüísticas desfiguradas, la petulancia y altanería de los personajes, así como la especificidad de sus principios morales, tenuemente reconvenidos.

3.5

Trayectoria postromántica de la lírica española

Sobrepasado el *annus mirabilis*, 1840, que Allison Peers señala como propio del momento principal del Romanticismo y tras un mosaico variopinto de poesía lírica y narrativa que se va formando a lo largo de los años cuarenta y que a algunos se les aparece caótico, el punto final, o culminante, si así se quiere, de la poesía romántica en España se suele situar alrededor de 1850¹⁴. Así lo hizo ya en su

¹⁴ Véase Navas Ruiz, 1970, págs. 52-55; Peers, 1967, págs. 256-284. «En el día, nuestra poesía, lejos de tener un carácter fijo, se agita en un caos sin creencias, sin brújula y trabada como la política por las ideas más contradictorias.» (*Semanario Pintoresco Español*, 1850; *cit.* en García Castañeda, 1971, pág. 79.)

famoso manual el P. Francisco Blanco García, y lo hemos venido repitiendo otros después. En esa fecha precisamente es cuando

se comienzan a notar ráfagas de inspiración nueva, vislumbres de un arte distinto del hasta entonces generalizado, tendencias simultáneas en los autores y en el público a cambiar estilos y gustos, y a adoptar una orientación no bien definida al principio y que viene a coincidir con las modificaciones lentamente verificadas en las esferas política, social y religiosa¹⁵.

Este proceso va a desarrollarse ya naturalmente dentro de la segunda mitad del siglo XIX. Un primer momento suyo, que luego sin duda va también a perder, se abre a una actitud antirromántica, y ésta empieza con una protesta del que fue su principal corifeo, Ramón de Campoamor (1817-1901). Inteligentemente, Campoamor parece que se daba cuenta de que la poesía romántica no llegaba a lograrse del todo, y que de ella lo más aprovechable no era la que simplificando podemos llamar modalidad principal de un romanticismo exaltado, y hasta furibundo y tétrico, sino la otra de un romanticismo delicado, lánguido y lacrimoso, formado sobre todo por aquellos poetas que «fueron incluidos por Menéndez Pelayo en la llamada escuela melancólica del Norte, la que cultivaba la violeta como flor predilecta, anhelaba los pliegues del paisaje para descanso de sus penas y languidecía incómoda en una retórica muelle. Esta escuela del Norte ofrece rasgos que luego se habrán de repetir en muchos de los poetas de la reacción antirromántica o del postromanticismo» (Díez Taboada, 1965, pág. 4).

Esta escuela de los románticos elegíacos o llorosos cultivaba un lirismo más auténtico y, por tanto, de más porvenir, y así, en cierta consonancia con ella, y dentro todavía del mismo romanticismo, nace el ansia de buscar un nuevo romanticismo más verdadero y más puro, de modo que ya en 1837 Campoamor reaccionaba contra el romanticismo imperante y exagerado, expresándose de la siguiente manera:

Aunque impugno aquí el *romanticismo*, no se crea que impugno el *romanticismo* verdaderamente tal, sino ese romanticismo degradado cuyo fondo consiste en presentar a la especie humana sus más sangrientas escenas, sueños horribles, crímenes atroces, execraciones, delirios y cuanto el hombre puede imaginar de más bárbaro y antisocial; esto no es *romanticismo*, y el que lo crea está en un error; el *romanticismo* verdadero tiende a conmover las pasiones del hombre para hacerle virtuoso; el *romanticismo* falso que usurpó este nombre, y es el que he expuesto anteriormente, sólo tiende a pervertir la sociedad, y éste es justamente el que yo trato de impugnar¹⁶.

¹⁵ Véase Blanco García, 1891, págs. 7, 13; Cossío, 1960, pág. 15.

¹⁶ Ramón de Campoamor, *Acerca del estado actual de nuestra poesía*, en *No me olvides*, número 32, págs. 3-4. Al mismo tiempo, Campoamor está componiendo, y poco después publicando, poemas que se consideran sustancialmente románticos. En 1840 publica *Ternezas y flores*, y en 1842 *Ayes del alma*, donde recoge poemas que representan «sus primeras efusiones sentimentales en lenguaje pseudoclásico» (Cossío, 1960, págs. 282-288; Díez Taboada, 1961, pág. 26).

La corriente, pues, del que podríamos llamar un segundo romanticismo, más lírico y elegíaco, el de Enrique Gil y Pastor Díaz, y esta otra que va a dar al antirromanticismo de Campoamor, coinciden en centrar su tarea ya desde muy pronto en tratar de conseguir la depuración de un lenguaje poético enquistado en un convencionalismo rutinario, a partes más o menos iguales pseudoclásico y pseudorromántico. El Romanticismo, por más que había logrado hacer suyos unos tópicos léxicos característicos, no había llegado, sin embargo, a crear un lenguaje poético nuevo, y así, por tanto, también en este aspecto, habrá que reconocer que la lírica española no empieza en serio a cambiar hacia un lirismo más intenso y una verdadera renovación del lenguaje poético hasta la segunda mitad del siglo XIX¹⁷. Y aunque los hombres que intentaban combatir «el amane ramiento y la verbosidad, la hinchazón y el conceptismo» de los primeros románticos

no eran, fuerza es confesarlo, gigantes de gran talla, ... convirtiéndose, sin embargo, en colectivos los esfuerzos parciales, el resultado fue prácticamente seguro (Blanco García, 1891, págs. 18-19).

Así se llega a toda una época, desplegada entre el Romanticismo y el Modernismo, la cual, de un modo global, puede hoy denominarse *Postromanticismo*. Sus límites son 1850, momento en que se puede fijar su comienzo, que coincide con el final del Romanticismo, y 1885, de modo aproximado, fecha que señala los inicios del Modernismo, y por tanto el final de esta etapa postromántica. Ahora bien, si queremos determinarla sirviéndonos de nombres propios de poetas, diremos que va desde Selgas y Trueba hasta Bécquer y Rosalía.

En esta época postromántica, van juntos los intentos de renovación temática y los de purificación verbal, y ambos se encaminan hacia Bécquer y lo becqueriano. Es un camino que se inicia propiamente en lo que hemos llamado *antirromanticismo*, corriente y período que sirven de enlace entre el Romanticismo y los poetas postrománticos de los años cincuenta y siguientes. En realidad se trata de un período de *transición*, que presenta una doble faceta, al declararse por la búsqueda de un lenguaje poético próximo al de la conversación o por volver a formas clásicas y clasicistas anteriores.

Campoamor pretende sorprender y expresar en su poesía la realidad concreta, mínima a veces y hasta trivial, por medio de un lenguaje común y cotidiano, proclamado precisamente y sin ambages como el lenguaje auténticamente poético (ver capítulo 3.7). La otra, en cambio, es la del «regreso a las tradiciones clásicas olvidadas: la latina y la española de los siglos XVI y XVII, y las influencias extranjeras, especialmente la de Heine, junto a la francesa, que se hace, sin embargo, mucho menor que en la época anterior» (Blanco García, 1891, II, pág. 18)¹⁸.

¹⁷ Estos tópicos léxicos del Romanticismo procedían tanto de un lenguaje clasicista que se mantiene como de una grandilocuencia hinchada y fantástica que quedará calificada como «excesos pseudorrománticos» (Peers, 1967, págs. 399-400).

¹⁸ Campoamor se propone probar que en el Romanticismo «no sólo el fondo de sus obras era el vacío, sino que el lenguaje poético oficial en que se escribía era convencional,

Habría que añadir también el clasicismo del siglo XVIII, cuya influencia es evidente, y llega hasta Bécquer, a través concretamente de autores como Meléndez Valdés, más alejado en el tiempo, o Quintana, inmediato ya (ver capítulo 3.2). Carolina Coronado (1823-1911) (véase volumen 8, págs. 558-563) está, más bien, en esta tendencia hacia lo clásico, en una dirección diferente a la de Campoamor. Ella busca expresar en su poesía una realidad poéticamente superior y, conforme a esto, trata también de dar altura al lenguaje para hacerlo específicamente poético. Pretende la purificación del lenguaje, que se sigue llamando pseudoclásico en esos años, por medio del influjo de los autores clásicos del Siglo de Oro, de los líricos e incluso de los místicos, a cuya lectura se entrega y cuyos temas trata de incorporar a su propia poesía, la cual más tarde irá evolucionando hacia formas más íntimas e intensas de lirismo vivencial, de acuerdo con la marcha de la poesía durante esta época que irá avanzando sin abandonar la efusión sentimental, antes bien acentuándola. Es lo que viene a decir Ángel Fernández de los Ríos sobre la poesía de Carolina, que constituye un nuevo género, que es «armonías del corazón con la naturaleza, inspiraciones poéticas y filosóficas, revelaciones íntimas, fantasías profundas, desahogos del corazón, *melodías* perpetuas del pensamiento con el alma, *acordes* del cielo con la tierra» (Fernández de los Ríos, 1852)¹⁹. De esta manera, el mismo Fernández de los Ríos señala ya una serie de referencias críticas, psicológicas y musicales, que «ya no es el sonsonete de la rima, ni la disposición métrica de las palabras, ni la descripción pueril de un objeto» (Fernández de los Ríos, 1852), sino algo nuevo, una nueva orientación.

Acaso habría que pensar que las tendencias de Campoamor y Coronado no son en realidad tan diferentes, o incluso opuestas, como parecen. Ambas responden y vienen a confluir a un mismo cauce marcado por el anhelo fundamental del postromanticismo, de modo que, a partir de la protesta y a la vez propuesta antirromántica, el postromanticismo va a intentar algo más sutil y también más ambicioso: lograr, crear si hace falta, todo un lenguaje lírico, que pueda dar lugar a una poesía nueva, diríamos que a un nuevo clasicismo, si es posible, a una renovación de la convención en cuanto a temas, motivos, léxico, sintaxis y ritmo. A las tendencias de Campoamor y Carolina Coronado hay que añadir las de otros, sobre todo la de Eulogio Florentino Sanz (1822-1881) que supone un nuevo hito en este período de *transición*, al aportar los esquemas métricos y líricos de sus traducciones del alemán, tanto de Goethe como de Heine, esquemas que tanta influencia tuvieron en la evolución de la poesía de estos años y que la crítica no se cansa de repetir. Esta influencia germánica viene a constituir un signo muy

artificial y falso, y que se hacía necesario sustituirlo con otro, que no se separase en nada del modo común de hablar» (Campoamor, 1883, pág. 125). Se refiere en este párrafo a una afirmación suya muy anterior, y en este libro de su *Poética* titula el segundo capítulo *El arte supremo sería escribir como piensa todo el mundo*, y en la pág. 27: «... el ideal poético que yo creía perseguir en vano: el de escribir poesías cuyas ideas y cuyas palabras fuesen o pareciesen pensadas y escritas por todo el mundo».

¹⁹ Es muy significativa esta distinción entre *melodías* y *acordes*, que coincide con la distinción entre la «poesía como *melodía*» y «la poesía como *acorde*» que Bécquer va a establecer en la recensión que dedique a los cantares de *La soledad* de Augusto Ferrán (1861), diez años más tarde, cuando ya casi toque a su fin todo este proceso de renovación de la lírica.

marcado, que con mayor o menor insistencia, según los momentos, irá ayudando a transformar la lírica española de esta época, y así este mismo *período de transición* se irá haciendo *proceso de transformación* a lo largo de la época postromántica, y quedará definido por una serie de puntos que se señalan a continuación brevemente²⁰.

A la exaltación de tipo nacional que cultivaban los románticos, había contestado ya Campoamor cultivando la preocupación social, con el análisis más o menos pretendidamente poético, sobre todo de los sentimientos y gustos de la clase burguesa²¹. Ruiz Aguilera y Trueba añadirán un tono popularista, que irá luego acentuándose más y más en las colecciones e imitaciones de cantares. Poco a poco la poesía se irá alejando de la tendencia didáctica, así como de la épica, y luego incluso de la épico-lírica, para aproximarse cada vez más a lo sentimental y lo vivencial por la expresión de estados de ánimo íntimos y de las distintas manifestaciones de la relación amorosa, alejándose al mismo tiempo de la exaltación oratoria y entrando cada vez más en el lenguaje directo y llano del cantar. Este proceso vendrá a quedar determinado por una evolución más concreta y detallada, que se irá marcando al avanzar desde «el tono grandilocuente de la oda y del himno al moralizador de la fábula, y del carácter épico-lírico de ésta y de la balada de importación, de indudable origen narrativo, se llegará al lirismo vivencial del cantar» (Díez Taboada, 1965, pág. 6)²². Es decir, que de los apólogos de Selgas, por el popularismo de Aguilera y Trueba, coincidentes con los intentos de Barrantes, se llegará al cultivo del cantar, tal como lo ejercen Ferrán y Pongilioni (1835-1882), el mismo Ruiz Aguilera y Melchor de Palau (1843-1910), y todo este proceso vendrá bien acompañado por la pauta constante del influjo germánico a través de Eulogio Florentino Sanz, Ferrán, Dacarrete y Arnao, entre otros.

Además de todo lo dicho, este proceso va mostrando su condición también en la disminución e incluso desaparición de temas y figuras históricos, así como de canciones monologadas sobre tipos humanos cuyo nombre se indica en el título (como los de las canciones de Espronceda, por ejemplo: *el pirata*, *el cosaco*, *el mendigo*, *el reo de muerte*, etc.), frecuentes entre los románticos²³. Igualmente varía también la importancia y abundancia de las poesías de ocasión o de circunstancias, tan típicas del siglo XIX, y que desde luego se siguen haciendo, si bien se recogen y publican aparte de la poesía que podríamos llamar más seria. Es decir, que no se mezclan unas con otras como pasaba en las misceláneas de

²⁰ Véase la traducción del poema de Goethe *Cerca del amado*, en *Semanario Pintoresco Español* (1856), pág. 72, y *Poesía alemana. Canciones de Enrique Heine* en *El Museo Universal*, 1, número 9 (1857), págs. 66-67. Pueden verse reproducidas en Costa Ferrandis & Rubio Jiménez, 1992. Véase también Cossío, 1960, capítulos I-XI; Díez Taboada, 1961; Palenque, 1990a, págs. 87-144.

²¹ Díez Taboada, 1961, pág. 26; 1965, pág. 6; Palenque, 1990a, págs. 38-53, 100-106.

²² Esta evolución de los tres géneros de fábula, balada y cantar, puede verse también seguida y descrita en Cossío, 1960, capítulos IV, V y XI; Palenque, 1990a, págs. 100-108, 125-129, 132-135.

²³ Sobre el tipo del mendigo, véase Sebold, 1992, págs. 47-52; también Díez Taboada, 1964, págs. 10-23; Palenque, 1990a, págs. 47-49, 98-99.

«ensayos poéticos», propios de la época anterior, sino que ahora es más frecuente la aparición de poemarios constituidos por series de poemas, que responden a unidades temáticas y suponen un intento más esforzado de los poetas por lograr un poema que es como un conjunto de poemas y de más amplios vuelos como concepción y expresión poética. Estos conjuntos de poemas reunidos en torno a un eje temático, ofrecen muchas veces el aspecto más o menos auténtico de diarios amorosos y sentimentales.

Al mismo tiempo y de modo parecido, a lo largo de este proceso, se irán alterando la formulación y el estilo. «La tendencia narrativa irá condensándose hasta llegar a lo exclamativo, la descriptiva reduciéndose progresivamente y pasando de idilios y estampas alegóricas, a emblemas y juegos de signos convencionales, tal, como, por ejemplo, se encuentran en Selgas que es el fundador de la nueva escuela postromántica» (Díez Taboada, 1965, pág. 7).

El cambio de la formulación poética hará que el lenguaje lírico abandone el apóstrofe solemne, tan frecuente antes, y pase a dar prioridad a las formas de «verbo *ser* más atributo» por las que se expresa la proclamación o exaltación lírica del *yo* o del *tú*, o dé lugar a un nuevo tipo de apóstrofe, o de otros elementos expresivos, hasta que luego el cantar recupere a partir de aquí el apóstrofe expresado de un modo más llano y directo.

Y así se podrá decir que

la poesía española ha ido descendiendo paulatinamente de la tribuna, se ha ido desnudando de galas retóricas y ha ido ahondando, en cambio, hacia un lirismo cada vez más intenso... Son éstas precisamente las cualidades que ponen la época de comienzos de los años sesenta a enorme distancia de la poesía de treinta años antes²⁴.

Ahora bien, para dar una visión global de la poesía postromántica como género, podemos decir que, esquemáticamente, viene a cristalizar en los 10 tipos o subgéneros siguientes:

1. Sentimental e intimista: de la fábula al cantar, de Selgas a Bécquer.
2. Conceptual y filosófica: Campoamor principalmente.
3. Civil: Núñez de Arce, Ferrari, Velarde.
4. Científica: Campoamor, Palau.
5. Política: Álvaro Ortiz (socialista).
6. Clásica y erudita: Menéndez Pelayo, Valera.
7. Romántica superviviente: Zorrilla.
8. Costumbrista: Rodríguez Rubí.
9. Festiva: Martínez Villergas, Manuel del Palacio.
10. De salón, de abanico, de álbum y de circunstancias: Antonio Fernández Grilo, José de Velilla.

²⁴ Díez Taboada (1965), con rasgos diferenciadores entre la poesía de los años treinta y la de los años sesenta.

No hace falta añadir que, naturalmente, clasificaciones como éstas siempre están sometidas a revisión y podrán corregirse y perfilarse, o ejemplificarse cada vez más²⁵.

En realidad, podrían cifrarse todos esos tipos en sólo dos principales que podríamos llamar *intimista* y *realista*. Prescindiendo de la poesía número 6, clásica y erudita (ver págs. 215-224), y de la número 7, la romántica, por ser pervivencia de la época anterior (volumen 8, capítulo 6.5), la intimista quedaría en correspondencia con el tipo que señalamos con el número 1 y la realista comprendería a todas las demás, de la número 2 a la número 10, con la excepción que decimos de la número 6 y la número 7.

Creemos que es mejor, todavía, por lo menos mientras no se profundice más en la cuestión, no querer comprender con el término de *realista* a toda la poesía de esta época, y utilizar en cambio, para este fin, el término más aséptico y general de *postromántica*, ya que la mejor línea y la más fecunda de la poesía de estos años es precisamente la que conserva más del Romanticismo. Luego la podemos dividir en los dos subgéneros: *intimista* y *realista*²⁶, si bien a nosotros aquí no nos corresponde referirnos más que a uno sólo, el de la poesía intimista o sentimental, dejando de momento a un lado todos los demás tipos que incluímos bajo el marbete de poesía realista. Por lo demás, no nos olvidamos de que

²⁵ Palenque, 1990a, págs. 41-44, 92-95. También Gaos, 1959a, págs. 159-181.

²⁶ Véase Palenque, 1990a, págs. 13-24, donde se aducen y sopesan las posturas de diversos tratadistas, desde Blanco García, que divide la poesía del siglo XIX en antes y después de la Gloriosa, hasta José M.^a de Cossío (1960, pág. 8), que habla de esta época que se inicia a partir de 1850, calificándola en general y provisionalmente como *naturalista*, si bien precisará luego y ya no llamará naturalista más que a una parte de esta poesía. Véase también F. de P. Canalejas, «Del estado actual de la poesía lírica en España», en *La poesía moderna. Discursos críticos*, Madrid, 1877.

Palenque restringe el término de *postromántica*, y lo aplica sólo para la poesía de las dos décadas que van del año cuarenta al sesenta, al tiempo que reconoce que es término más propio que el de *eclecticismo* que usa Peers. Para los años posteriores hasta la entrada del Modernismo o del premodernismo, prefiere el adjetivo de *realista*, por más que ella misma reconozca que son pocos los autores que «se arriesgan a hablar de *realismo poético*», mientras piensan, en cambio, que ese mismo adjetivo, *realista*, se adecua perfectamente a la novela de esta misma época. Al definir, sin embargo, la poesía de esta época, opina que, tanto si se la llama *realista* como si no, es en todo caso una poesía nueva y distinta, que a veces trata de oponerse a la *romántica* (y entonces se la llamará *antirromántica*), pero que otras muchas veces conserva muchos rasgos de ella (y entonces se la calificará de *postromántica*). En este sentido, Pedro José de la Peña (1986, pág. 73) llega a decir, refiriéndose a esta misma época, que «lo que verdaderamente importa es destacar que, si existiera esa supuesta segunda época romántica —si queremos aceptar que alguien denomine así a los movimientos literarios posteriores a 1850—, tendríamos que entender que se trata de algo sustancialmente distinto de la primera. Y eso por dos razones: el cambio de la era histórica y el renovado espíritu estilístico». La «segunda época romántica» es la denominación que utiliza Pedro Aullón de Haro (1988, págs. 83 y ss.) para la poesía española posterior a 1850, la que nosotros llamamos *postromántica*. Sobre lo *realista* y sus límites, véase, además de estos trabajos, Urrutia, 1983b, págs. 85-114; 1988, págs. 1373-1379. También Čiplijauskaite, 1966; Urrutia, 1995. En cuanto al alcance del término *naturalismo*, véase asimismo López Jiménez, 1977.

ambos subgéneros, intimista y realista, en su desarrollo, se cruzan y entremezclan muchas veces en un mismo autor e incluso en un mismo libro de un autor. Habría que hacer estudios más detallados y dar explicaciones quizá más prolijas para explicar toda esta realidad compleja, todavía no estudiada suficientemente.

En conclusión, aquí nos atenemos a la línea intimista que va de Selgas a Bécquer, poniendo a Campoamor como precursor por su actitud antirromántica. Es la línea de la poesía y más seriamente cultivada, la que va de la fábula, por la balada, al cantar. El cantar va a ser, sin duda, el género poético de mayor eficacia lírica, y el que, estilizado, va a servir de base principal para las *Rimas* de Bécquer. Por esto, el grupo más intensamente lírico de estos postrománticos es el constituido por los llamados prebecquerianos, determinados por los trabajos que la crítica ha ido haciendo pacientemente hasta descubrir una serie de poetas, que fueron preparando el camino hacia Bécquer. El fenómeno Bécquer aparece así como la culminación de todo el proceso de la lírica del XIX, pues recoge en sí la influencia de todas las tendencias, de la clasicista a la popular, más unas cuantas extranjeras, especialmente de Byron, Musset y Heine²⁷. Esta línea que decimos es la que conduce a una renovación más lograda, entre los demás intentos que se emprenden en estos años, y esta renovación de la poesía intimista va a llegar a confluir posteriormente en el premodernismo de Rosalía, Ricardo Gil y Manuel Reina, los cuales van a dar paso a su vez a los modernistas Salvador Rueda y Rubén Darío, teniendo en cuenta que este último aporta su tradición propia del modernismo hispanoamericano. Luego seguirán ya los demás modernistas españoles hasta los Machado y al final Juan Ramón Jiménez, como iniciador del esplendor relevante de la lírica española en el siglo XX. Esta línea influirá también en autores del 98 como Unamuno y el mismo Antonio Machado, y por eso no es extraño que hablando de ellos surjan, en relación también con ellos, los nombres de Campoamor, Ferrán, Bécquer o Rosalía²⁸.

Si nos preguntamos por el concepto de *intimismo* y en qué consiste el *intimismo*, Poullain responde que «se podría caracterizar por dos palabras: interiorización y discreción. El poeta analiza sus sentimientos íntimos, en una confianza destinada a sí mismo o a seres queridos. Se trata, pues, de una poesía subjetiva en tono menor»²⁹. El mismo Poullain recuerda y considera la definición que en otro trabajo hacíamos nosotros, diciendo que en el intimismo «el yo ha bajado del estrado. No tiene auditorio. Piensa mucho, siente más y habla poco. Su poeta no es el corifeo de la masa, es un espíritu único y en soledad. Sólo a veces se encuentra delante a *un tú*, solitario como él. Su espontaneidad nace de ese mucho pensar, de esa introspección, del narcisismo del yo, que no cesa de mirarse y contemplarse a sí mismo»³⁰.

²⁷ Sobre el grupo de los prebecquerianos, véase Blanco García, 1891; Cossío, 1956, 1960; Díez Taboada, 1961, 1965; Palenque, 1990a. Y para la influencia extranjera en Bécquer, véase bibliografía de Díez Taboada [1969], 1971, págs. 651-695; 1973, págs. 47-70. También J. P. Díaz, 1971.

²⁸ A este respecto, véase como ejemplo Díez Taboada, 1970, págs. 1-14.

²⁹ Poullain, 1974, págs. 63-65; 1989, págs. 350-358.

³⁰ Poullain, 1974, 1989.

Poullain precisa que esto es lo que separa al poeta intimista del propiamente romántico: en vez de dirigirse a la humanidad en alta voz, el poeta se encierra en sí mismo cultivando su propia tristeza, canta para sí mismo o para aquellos que tienen una sensibilidad semejante a la de él, los que están tocados en la misma cuerda sentimental, y se siente solo e ignorado en medio de un mundo prosaico e indiferente, sin creerse superior a los demás, antes bien confesando muchas veces su impotencia para expresar lo que siente.

En conclusión, diremos que el *intimismo* se puede considerar, como vemos, una evolución que aun manteniendo incorporados muchos elementos clasicistas, parte de la poesía romántica, y por eso parece muy razonable dejarlo incluido dentro de esta tendencia que es continuación de la romántica, o sea, dentro del *Postromanticismo*, bajo el doble influjo que va de la poesía «lapidaria», filosófica, sentenciosa o didáctica de Campoamor, a la poesía amorosa, sentimental y sentenciosa también muchas veces del cantar popular (Poullain, 1974, 1989; Romero Tobar, 1974).

3.5.1. Formas poéticas

3.5.1.1. La fábula y el apólogo

El enlace del clasicismo con estas nuevas corrientes postrománticas se realiza por medio de autores que antes se habían mostrado románticos, pero que en el fondo poseían ya y mantienen una línea clasicista que persiste, aunque en algunos momentos esté encubierta. La fábula es un género que aparece en estas zonas intermedias, y en él predomina, conforme a su tradición, la enseñanza moral, junto a la poética. La cultiva el propio Campoamor (1842), lo mismo que Hartzenbusch (1848) y otros que la prolongan en los años siguientes (págs. 224-229). Campoamor, en cambio, la abandona pronto porque le parece artificial, falsa y fuera de época, y pasa a cultivar la *Dolora* (1846), género inventado por él, utilizando el lenguaje cotidiano como poético. Hartzenbusch, sin embargo, fiel a la fábula, trata de renovarla y para ello traduce las de Gotthold Ephraim Lessing, además de las de otros fabulistas alemanes. De Lessing toma Hartzenbusch no dar siempre expresa la moraleja, sino dejar más bien que el lector pueda deducirla, y, por su parte, tratar de conseguir un sentido más artístico, al ampliar su significado, y un corte más moderno al utilizar para ella muchas veces una prosa más suelta y libre, y al mismo tiempo más apretada y concisa (Alonso Cortés, 1952, págs. 3-14; Campoamor, 1842; Díez Taboada, 1961, págs. 26-33; Hartzenbusch, 1848; Palenque, 1990a, págs. 100-108).

Campoamor, más tarde, en 1855, explica en *El personalismo* cómo él, después de abandonar la fábula, dedicó su atención al «campo de las impresiones subjetivas, íntimas, completamente personales», pretendiendo así adjudicarse la iniciación del intimismo, por lo menos en el campo de la teoría. Campoamor, en su *Poética*, asegurará mucho más tarde todavía que él no perseguía la enseñanza a través de la poesía, sino sólo elevar ésta haciéndola digna de los asuntos más sublimes. Vicente Gaos, a este respecto, subraya el esteticismo paradójico del prosaico Campoamor, pero, como muy bien vuelve a insistir Marta Palenque,

«ésta es la teoría, los resultados fueron diferentes. De cualquier manera los límites entre *el arte por el arte* y el *arte docente* o trascendente no estarán aún muy claros»³¹. En definitiva, la fábula es un género que queda relegado, y, dentro de la línea que del intimismo vamos siguiendo, no logra la trascendencia que va a tener un género que en principio pudo parecer más endeble: el apólogo floral de Selgas.

El punto de arranque del intimismo postromántico, que va a conducir de modo directo a la renovación becqueriana de la poesía del siglo XIX, lo marca la aparición de *La Primavera* (1850) de José Selgas (1822-1882) y supone el comienzo de una nueva escuela en la que Selgas va a ser capitán. Selgas, con sus apólogos florales, se aleja de la actitud de la oda y se acerca a la del cantar. Reduce las pretensiones de Carolina Coronado y, por otra parte, corrige a Campoamor, subordinando la enseñanza moral a la concepción propiamente poética. Así podríamos decir que Selgas liriza a Campoamor, y en sus apólogos queda la moraleja totalmente incorporada al poema. Por otra parte, ya no se pierde en descripciones prolijas, sino que tiende a construir juegos de signos, que resultan verdaderos emblemas, con posible conclusión moral, pero que encierran en sí más bien las analogías que el poeta descubre entre las virtudes y las pasiones humanas y el carácter simbólico de las flores y las plantas. Es un simbolismo desde luego artificial, elaborado con primor de orfebre, y asimismo convencional, pero responde a la intención poética de construir un objeto específicamente bello, como una auténtica joya. De este modo en Selgas el apólogo logra equilibrar lo ético y lo estético, y pasa, en cuanto a la forma, de lo ampuloso y grandilocuente, a lo escueto, más o menos, de una ecuación metafórica, que en la estructura propia del apólogo, formula, de un modo a veces casi esquemático, verdaderos enigmas. Así, por ejemplo, se describe un comportamiento de la naturaleza que nos resulta extraño, pero que puede ser significativo, y el poema nos lo explica por el título, o por el epifonema, que actúan como claves del significado del poema, respondiendo a una fórmula bastante simple: *las dalias cierran sus pétalos, porque son modestas y pudorosas; las violetas se ocultan entre las hierbas, porque son humildes*; y a veces es la misma flor, personificada, la que explica su modo de ser, como si dijera: *me comporto como una flor extraña, porque yo soy la esperanza*.

Entre los dos primeros libros de Selgas hay diferencia, ya que *La Primavera* (1850) está más cerca de lo descriptivo, por una parte, y del apóstrofe, por otra, mientras que *El Estío* (1853) está mucho más próximo al cantar. Podríamos decir que este segundo libro supone ya una actitud poética que podemos llamar de melodización de la naturaleza. Precisamente tres poemas de este libro llevan el título de *Melodía*, y parecen ser consecuencia del interés que suscitaron las traducciones de las *Melodías Hebraicas* de Byron, que aparecieron en 1851 en el *Semanario Pintoresco Español*. Se comienza a hacer así un tipo de poema que se va a repetir luego y a perfilarse cada vez más en los autores postrománticos, empezando por Arnao. Como resumen, y para definir las poesías de Selgas, podemos recordar el prólogo de Manuel Cañete, que dice así: «En la mayor parte de

³¹ Campoamor, 1883, pág. 31; 1901, I, pág. 279; Gaos, 1955, especialmente el capítulo I: «Ideología de Campoamor»; Palenque, 1990a, pág. 91.

tales flores encontramos algo del apólogo y del idilio; del Lied nacido en los bosques de la Germania y de los cánticos populares del Norte, sin contar cierto aire de semejanza más o menos indicado en las parábolas bíblicas» (Selgas, 1850).

Muy de acuerdo con la línea de evolución que nosotros vamos trazando en la poesía postromántica, Cañete añade que el libro más parecido al de Selgas es el de las *Fábulas* de Hartzenbusch, y así Selgas, con sus apólogos florales, resulta un eslabón intermedio entre el género narrativo de la fábula y el lírico del cantar.

Antonio Arnao (1828-1889) debe ir unido a Selgas, porque ambos eran murcianos, amigos íntimos, y porque Arnao fue el introductor de Selgas en las tertulias madrileñas precisamente a través de Cañete. Ambos autores coinciden además en el tono sentimental y moralizante de su poesía. Según dice Marcelino Menéndez Pelayo, Arnao «fue uno de los poetas más leídos de la época y sólo Selgas, Trueba y Ruiz Aguilera fueron tan populares como él» (Arnao, 1891; López Gómez, 1987, págs. 12, 131-132, 246-247). Por esto Arnao ocupa, sin duda, «junto con Selgas, un significativo puesto dentro del movimiento literario postromántico» y queda «encuadrado entre los poetas que, cansados de los excesos y extravagancias de la poesía romántica, crean una nueva escuela de tono más sosegado y moderado que la lírica precedente»³².

Esta escuela que, según Milá y Fontanals, es «reciente y modesta», «irrumpe en el panorama de la segunda mitad del siglo XIX español como una ráfaga de aire limpio y renovador en el viciado ambiente que habían dejado los románticos» (Cossío, 1960, págs. 231-240; López Gómez, 1987, pág. 50; Milá y Fontanals, 1892, pág. 239). Arnao destaca por su gran afición a la música, y esta afición, lógicamente, penetra sus versos de musicalidad. Son versos dignos, que se mantienen en cuanto a su elevación poética en un modesto tono menor, aunque muy considerable dentro de su época. La característica principal de su primer libro *Himnos y quejas* (1851) queda encuadrada entre dos dimensiones que son la religiosa y la sentimental. Y, como dice Cañete, en él lucen «la delicadeza, el sentimiento, la corrección, el buen gusto» de su poesía, que se encuentra «tan distante de la desmayada insulsez del clasicismo, como de la poesía anárquica y arrebatada de los románticos» (*El Herald*o, 30 de enero y 2 de febrero de 1851).

El tono melancólico, amoroso, suave, a veces dotado de una leve filosofía de la vida y teñido de una manifiesta abertura trascendente hacia lo religioso, marca las características de Arnao en sus libros siguientes, y sobre todo en los titulados *Melancolías, rimas y cantares* (1857) y *Ecos del Táder* (1857), evocación sentida, este último, de su ciudad, Murcia, y mucho más tarde en una serie de poemillas breves, a modo de madrigales, que tituló *Gotas de rocío* (1880).

A través de los *Lieder* musicales de Schubert y Schumann, Arnao entra en relación con la poesía alemana de cantares que le deja una huella muy marcada. Hace traducciones de estos *Lieder* y escribe también letras originales para las canciones de estos mismos compositores y de otros. Por cierto, que en el prólogo de su libro *Trovas castellanas* (1873), Arnao hace una distinción interesante que

³² Véase López Gómez, 1987, pág. 49. En la pág. 48 dice: «Narciso Alonso Cortés, al presentar las tendencias poéticas postrománticas, sitúa a Arnao dentro del apartado de *Lírica sentimental y moralista*, junto al Campoamor de primera época, Selgas, Ruiz Aguilera y Trueba».

está en la línea de la que hemos establecido en estas páginas, al dividir la poesía postromántica en *intimista* y *realista*. Dice así Arnao:

En estas *Trovas castellanas* he agrupado poesías de cortas dimensiones, por lo general, en que alternan tres caracteres, a saber: el de la aptitud lírica en las que han sido escritas para música, el de los *Lieder* alemanes que he pretendido imitar en otros, y el de censura satírica contra defectos hoy comunes, que anima a las demás, pertenecientes al género que muchos han dado en llamar *realista* (Arnao, 1873, prólogo).

Ya en *Ecos del Táder* (1857) Arnao subtitula ciertos poemas como *balada*. Así, por ejemplo, *La caída de las hojas* y así también algunas imitaciones del alemán, como, por ejemplo, *Los desposados* (imitación de Moerike) y otros. Esto indica que Arnao recoge un género que está ya en la evolución de la poesía española de esta época y que es el de la *balada*, un género que «tuvo gran aceptación en el tránsito del Romanticismo a géneros más realistas, y fueron escasos los poetas que no escribieron baladas» (López Gómez, 1987, pág. 86).

3.5.1.2. La balada

El cultivo de la balada se sitúa en el trayecto que va de la poesía narrativa hacia la lírica del cantar, y muestra un gusto particular por el carácter épico-lírico. En realidad, la balada es un género de importación, pero guarda una cercanía muy acusada respecto del romance, con toda la carga de leyenda que el romance arrastra, tan acentuada en el romanticismo.

A pesar de esto, hay otros tipos de poesía, de carácter también épico-lírico, que pueden adscribirse a este género de la balada o por lo menos de lo baladesco. Es lo que ocurre con las dos modalidades genéricas que en su día llamamos patriótica-popular y popular-patriótica, las que están representadas por el libro de Ventura Ruiz Aguilera (1820-1881) titulado *Ecos nacionales* (1849), y el de Antonio de Trueba *El libro de los cantares* (1852).

Los *Ecos nacionales* mezclan elementos que son ya del cantar popular, con otros que vienen de la tendencia moralizadora del apólogo. Este recurso directo y decidido a lo popular podría tildarse de popularismo más bien burgués. Sin embargo, «la verdad es que estos autores no quieren recurrir a lo popular partiendo de una conciencia sensiblera del pueblo, sino que pretenden algo en sí más difícil, si no casi imposible, que es hacer propia la voz del pueblo auténtico en su misma originalidad y robustez» (Díez Taboada, 1958, pág. 38)³³.

³³ En la 5.^a edición de su libro, V. Ruiz Aguilera pone como título *Ecos Nacionales y Cantares* (Madrid, s. a.), y añade, en efecto, *cantares* populares a los *ecos nacionales* de las ediciones anteriores. Lo justifica diciendo que «el poeta... debe descender del pueblo al vulgo, asimilarsele, identificarse hasta cierto punto con él, hacer un estudio serio y consecuente de su manera de sentir, de pensar y de expresarse; y sometiendo al crisol del arte sus palabras, sus giros, sus locuciones, sus refranes, sus idiotismos, el oro, en fin, de su habla llena de impurezas, extraer los materiales que han de servirle para modelar su creación estética, sus cantares (puesto que de cantares hablo)» (págs. 273-274).

Claro que esto está más en el propósito que en la realidad. Pero responde a una intención renovadora que intenta encontrar un sustitutivo del clasicismo convencional y manido, por medio de la savia renovadora de lo popular, que cambie el tono libresco de los clichés pseudoclásicos por el tono vital y real de la expresión del pueblo. Así dice el mismo Ruiz Aguilera en el prólogo de este libro:

Los versos pastorales, el idilio, la égloga, son cantos que van a perderse entre el rumor del movimiento actual, entre el bullicio de las sociedades presentes. Cada época tiene sus exigencias, y es absurda la pretensión de creer que las necesidades intelectuales de la época actual han de satisfacerse sólo con romances a las flores y con madrigales a unos ojos (*Ecos nacionales*, 1849).

El popularismo de Ruiz Aguilera está unido a una fuerte preocupación moral, que se sitúa más cerca de Campoamor que de Selgas. Él lo expresa con claridad del modo siguiente:

La tarea de los poetas modernos no debe ser otra que estudiar el espíritu del siglo; conocer la sociedad en que viven; investigar qué vicios la corroen y qué virtudes la honran; examinar la justicia o injusticia de las aspiraciones que se manifiestan ahora más que nunca en toda asociación; para que de la unión de todos estos elementos esparcidos y diversos, del conjunto de tantos y tan variados objetos, resulte un todo claro y preciso, que sea traslado exacto de la fisonomía del pueblo, del gran carácter social o, lo que es lo mismo, la copiosa fuente donde deben beber los poetas sus inspiraciones (*Ecos nacionales*, 1849).

El de Ruiz Aguilera es un espíritu amplio que trata también de recoger en sus obras preocupaciones políticas y científicas, con una intención que es sin duda moderna y con cierta dosis de progresismo, dentro de su época, pero sin renunciar a la tradición.

En cuanto al lenguaje poético, Ruiz Aguilera ha asimilado ya el propósito campoamoriano de hacer el lenguaje poético como el propio de la conversación de todo el mundo. Es también algo que permanece de momento en la intención, ya que Ruiz Aguilera huye conscientemente del lenguaje pseudoclásico y elabora los elementos de tipo popular con una declarada voluntad de estilo que trata, según hemos dicho, de conseguir un nuevo clasicismo, reduciendo leyendas a letrillas, esquematizando odas, ciñendo el poema a miembros paralelos y dando preeminencia al romance, al estribillo y al asonante.

Por último, y de un modo consciente, el autor introduce en los *Ecos nacionales* el uso del diálogo y dice expresamente que lo emplea porque es «una forma dramática, porque el drama es la verdad, es el fiel reflejo de las costumbres sociales, políticas y religiosas, con todas sus consecuencias, con todo su colorido, con todo su relieve» (*Ecos nacionales*, 1849). Resumiendo podríamos decir que los *Ecos nacionales* no son sino páginas de la historia de la patria, interpretadas en forma de baladas, que guardan algo de apólogos sentimentales y se resumen en los estribillos de canciones populares. Cuando más tarde, de 1861 a 1865, Ruiz Aguilera escriba cantares (*Armonías y Cantares*, 1865), habrá llegado de

verdad a lo popular y se habrá colocado en las inmediaciones de las *Rimas* de Bécquer.

En este sentido, Antonio de Trueba (1821-1889) se encontraba ya desde el principio mucho más próximo del cantar, más cercano al pueblo. Trueba va buscando el cantar popular, pero todavía encerrado en un ámbito dominado por lo épico-lírico, y así lo que hace es unir un cantar popular recogido de los auténticos del pueblo a una historia sentimental por lo general inventada, que de hecho viene a funcionar como explicación concreta de lo que el cantar afirma en general. Hace así una antología de cantares populares, acompañado cada uno de su glosa narrativa, de su historia del corazón. Ésta es la composición propia de *El libro de los cantares* (1852), que fue uno de los libros de poesía de la época más editados, con ocho ediciones en veinte años.

En el prólogo de su libro, Trueba afirma que «el pueblo es un gran poeta, porque posee en alto grado el sentimiento», que «no hay género de poesía que al pueblo no le sea familiar». Queda así para Trueba justificado el carácter de su libro, porque «el pueblo a lo largo de los tiempos va narrando en verso la historia de su corazón» (*El libro de los cantares*, 1852).

Trueba se mueve ya en un nuevo concepto de poesía: popular, sentimental, intimista. No se trata de historias heroicas, nacionales, sino de historias íntimas, cotidianas, del corazón:

En las coplas populares veo algo más que coplas; veo amores desdeñados y amores correspondidos, traiciones y fidelidades, placeres y dolores, alegrías y tristezas. Cada copla es para mí el capítulo de la historia de un corazón (*El libro de los cantares*, 1852).

De acuerdo con su intención épico-lírica, los metros que emplea Trueba son romances y seguidillas. Su patrón, según Cossío, fueron los *Ecos nacionales* de Ruiz Aguilera, y lo mismo que él, Trueba introduce diálogos en sus poemas. El mismo Cossío concluye que si podemos hablar de los *Ecos nacionales* como de auténticas baladas, podemos igualmente adscribir las glosas de Trueba al género balada, aunque quedan tan vencidas hacia lo íntimo, que podríamos hablar de ellas como de baladas interiores (1960, págs. 212 y ss.).

Parece ser que fueron bastantes, o quizá muchos, los autores que compusieron baladas con una esperanza de renovar así la poesía española, según su concepto de balada:

El carácter y los temas son variados, la estrofa suele ser de verso aconsonantado, la extensión es breve, el diálogo frecuente, y el tono por supuesto lírico-narrativo: la balada cumple en sus países de origen la misión concedida entre nosotros a los romances y leyendas³⁴.

A pesar de esto, se le veía un inconveniente: que era ajena al quehacer poético de los españoles, que era un producto de importación; pero, a pesar de ello

³⁴ Véase López Gómez, 1987, pág. 86. También Campillo, 1872, pág. 275.

también, la moda baladesca fue bastante amplia, y por una cosa y otra dio ocasión a que se le dedicaran algunas letrillas satíricas, como ésta de Ossorio y Bernard, que dice así: «*Balada*. Composición / de todo escritor ramplón; / versos que fruto del numen, / nada dicen en resumen. / Fruto ligero y sencillo, / insípido al paladar, / y, como dice Gaspar, / germánico suspirillo» (Cossío, 1960, pág. 187; López Gómez, 1987, pág. 86; Ossorio y Bernard, 1876).

A pesar de su carácter de producto de importación, o precisamente por él, Vicente Barrantes (1829-1898), mucho mejor erudito y crítico que poeta, se propone renovar la poesía por medio de la balada, y así en 1853 publica su libro de *Baladas españolas*. Luis Eguílaz, en el prólogo, exclama eufórico: «Con placer vemos que la poesía lírica, tan desdeñada hace pocos años, va recobrando en España el lugar que le corresponde de suyo»³⁵. Y recorre en su celebración las aportaciones de Selgas, Arnao, Trueba y Barrantes. Éste define la balada como una síntesis de los géneros poéticos clásicos y románticos, antiguos y modernos, cultos y populares:

Podría decirse que tienen de la égloga, la sencillez; de la leyenda, el calor; de los romances antiguos, la melancolía; y de los cantos populares, el espíritu (Barrantes, 1853, págs. VIII-X).

Toda la buena intención y el entusiasmo de Barrantes fracasan por la debilidad de su capacidad poética. Según Cossío, los asuntos de las baladas de Barrantes resultan extraños al lector español, y éstas, como género, vienen a ser leyendas románticas comprimidas que han perdido su fuerza y vigor. Por otra parte, la polimetría caprichosa de Barrantes resulta también desconcertante.

Hay que darse cuenta, sin embargo, de que el fallo viene determinado asimismo por lo híbrido del mismo género, y aunque a la balada se la veía próxima al romance, sin embargo fracasa porque el impulso imparable hacia lo sentimental y lo íntimo, concentrado y breve, exigía ya el cultivo del cantar popular. Lo narrativo se va a reservar para la prosa del cuento y la novela, y en el cantar se quiere encontrar lo lírico puro. Esta tendencia de la pureza lírica más adelante va a superar los límites del mismo cantar y ya con la variedad de formas y metros propios del Modernismo va a entrar en el siglo xx.

³⁵ Véase Barrantes, 1853, págs. XVI, XXII-XXIII. En el prólogo, Luis Eguílaz añade: «En los encantadores y floridos apólogos de Selgas, en las elevadas inspiraciones de Arnao, en los frescos y deliciosos romances de Trueba parecían estar comprendidos todos los géneros de la lírica castellana. Barrantes, sin embargo, pretende aclimatar uno nuevo». Y en el mismo prólogo acaba concluyendo: «El nuevo sol de la lírica española comienza a brillar, disipadas las sombras de una noche que amenazaba ser eterna. En los momentos en que escribimos estas líneas, Selgas acaba de dar a luz otro libro, *El estío*, más hermoso si cabe que *La primavera*. Trueba comenzará en breve la publicación de un romancero popular, que debe añadir algunas hojas más a su corona de poeta. Al lado de ellos, Barrantes».

3.5.1.3. El cantar

El éxito del libro de Trueba hace que se desborde, tanto en libros como en revistas y periódicos, un gran interés por el cultivo del cantar popular, que se sucedan las colecciones de coplas tradicionales, y sobre todo que se imiten, con el afán de llegar a componerlos de tal modo que se lleguen a confundir con los propios del pueblo.

Trueba quería recabar para sí haber sido el primero que había rehabilitado este género, pero Ruiz Aguilera le rebate insistiendo en el hecho de que Ferrán fue en realidad el primero que escribió cantares populares originales, el segundo fue Campoamor, y el tercero el propio Aguilera. Son Campoamor, Ferrán y Ruiz Aguilera los poetas que, según José M.^a de Cossío, marcan las tres direcciones fundamentales del género en este tiempo. En Ferrán predomina la tendencia sentimental y vaga, junto con una inteligente asimilación de lo popular andaluz. En Campoamor predomina, como en el resto de su obra, el prurito que llamaba filosófico, y que no era incongruente con la vocación sentenciosa del pueblo testificada por tantas coplas suyas y refranes. Ventura Ruiz Aguilera, precisamente por la falta de individualidad relevante, causa al par de sus aciertos y de sus limitaciones, tiene más a la vista los cantares populares, pero el hecho de no ser andaluz le hace seguir distinto camino del de Ferrán y señalarlos con distinto carácter del que Valera reprochaba a los poetas de cantares andalucistas³⁶.

Augusto Ferrán (1835-1880) fue, en efecto, el primero que publica un libro de cantares, *La soledad* (1861). Recoge los del pueblo y luego los imita, siguiendo esta nueva moda de la imitación de cantares, que viene a superar la de las glosas de cantares que cultivó Trueba. El propio Ferrán, con la duplicación de la cuarteta popular, inicia una nueva etapa, que es la de la estilización de cantares, siguiendo los modelos que proporcionaba el *Lied* alemán, y más concretamente el de Heine, de acuerdo también con los modelos que proporcionaban las traducciones de Eulogio Florentino Sanz y las del mismo Ferrán. Ambos habían pasado años en Alemania, habían vuelto a España, y traían la intención de renovar la lírica española por medio del *Lied*. El mismo Ferrán lo afirma así en el prólogo de su libro, donde sigue además diciendo que

si me he separado algunas veces del carácter peculiar de este género de poesías, no lo puedo atribuir más que a mi predilección por ciertas canciones alemanas, entre ellas las de Enrique Heine, que en realidad tienen alguna semejanza con los cantares españoles³⁷.

³⁶ Véase la carta de Ventura Ruiz Aguilera a Manuel Murguía, fechada en Madrid el 29 de enero de 1866, publicada por José Luis Varela en *CEG*, vol. XXVIII (1954), págs. 297-298. Véase también Manuela Cubero, 1956, págs. 92 y ss. También Cossío, 1960, págs. 457-498, y en concreto, la pág. 461. Sobre la poética del cantar. Carrillo Alonso. 1991; Castro, M. I., 1988; Gutiérrez Carbajo, 1990; Naval, 1990; Penna, 1969.

³⁷ Véase Costa Ferrandis & Rubio Jiménez, 1992, págs. 75-102; Cubero, 1965; Ferrán, 1861. Los cantares de *La soledad* llevan la fecha de 1860, y los de *La pereza* la de 1870.

Ferrán publicaría más tarde otro libro de cantares titulado *La pereza* (1871), pero este primero, *La soledad*, es el que va a influir de un modo más decisivo. De este libro de Ferrán se hicieron dos reseñas destacadas: una es la famosa de Bécquer en el periódico *El Contemporáneo*, y la otra es de Florencio Janer, cuñado del mismo Ferrán, que se publicó en *El Museo Universal*.

En la primera, Bécquer dice que Ferrán ha escrito cantares «porque sus ideas, el revestirse espontáneamente de una forma, han tomado ésta; porque su libre educación literaria, su conocimiento de los poetas alemanes y el estudio especialísimo de la poesía popular han formado, desde luego, su talento a propósito para representar este nuevo género en nuestra nación...»³⁸. De estas palabras habría que deducir, por tanto, que Bécquer, lo mismo que Barrantes en la balada, reconoce en el cantar un género nuevo. Sin embargo, en la misma recensión, un poco más adelante, añade algo que parece contradictorio con esto, pues dice: «En mano de Ferrán la sencilla arpa popular recorre todos los géneros...». Y esta segunda frase parece indicar algo distinto que ya habíamos encontrado en Trueba: «Lo popular no es simplemente un género, sino más bien un resumen de diversos géneros, o más bien como una forma superior a la categoría de género, y que por tanto puede informar géneros muy diversos, una forma que constituye como una savia renovadora capaz de rejuvenecer todos los géneros, y, en concreto, los que en este proceso de renovación de la lírica española van sucediéndose en la historia particular de la lírica española: la fábula, la balada, el epigrama, la elegía, el cantar». Habría, pues, que distinguir entre lo popular, como forma o tendencia que puede informar a varios géneros, y el cantar popular como un género nuevo dentro de la evolución de la lírica.

En este género de poesía son muchos los poetas que seguirán a Ferrán, y por último, toda esta corriente poética dará su fruto en autores como Ángel María Dacarrete (1827-1904), el cual, por estos mismos años de 1857-1858, usaba, igual que Eulogio Florentino Sanz en sus versiones y que Bécquer en las *Rimas*, la silva asonantada mezcla de endecasílabos y heptasílabos³⁹.

³⁸ Véase la reseña de Bécquer publicada con el título de «Crónica anónima» en *El Contemporáneo*, el día 20 de enero de 1861. Muchos años más tarde se reprodujo al frente de las *Obras completas* de Augusto Ferrán, Madrid, s. a., págs. 5-27, en concreto pág. 15, y más tarde en las *Obras completas* de Bécquer, por ejemplo, Madrid, Aguilar (1969), págs. 1184-1195. La de Florencio Janer apareció en *El Museo Universal*, el 19 de mayo de 1861, y en ella Janer parafrasea el prólogo de Ferrán.

³⁹ Bécquer, en la reseña de *La soledad* de Ferrán, menciona expresamente las glosas de cantares hechas por Trucba y la serie de cantares que Fernán Caballero había reunido. Podría también haber aludido a los cantares que Campoamor publicó tras sus *Doloras*, en sucesivas ediciones, y que, según Cossío (1960, págs. 461-465), «nada más alejado del carácter popular», fueron compuestos hacia 1857. Pero en los años que siguen, a partir de 1861, puede decirse que cultivan este género «la totalidad de poetas que en este tiempo componen versos y que llenan por tanto una parcela no poco extensa, y muchas veces de interés muy subido, en la poesía de la época» (*Ibíd.*, pág. 457). Así, de esta «totalidad» que dice Cossío, nos interesan aquí especialmente los autores de cantares que publican entre las fechas de los dos libros de Ferrán, *La soledad* (1860-1861) y *La pereza* (1870-1871), fecha la de este segundo libro que coincide con la de la publicación de las *Rimas* de Bécquer. Entre los poetas que componen cantares en estos años destacan Terencio Thos y Codina (1862-

A pesar de los denostadores del género, de los «suspirillos germánicos», que decía Núñez de Arce, y el «peligroso hibridismo entre lo andaluz y lo germánico», que señalaba Valera, esta corriente renovadora de la poesía va a lograr un fruto fecundo a partir del genio de Bécquer, quien, recogiendo elementos dispersos procedentes de muchos autores españoles, alemanes, ingleses y franceses, estiliza los cantares populares conforme a los modelos que le ofrecían la *Melodía* y el *Lied*, hasta conseguir una altura poética que va a dejar establemente constituida la nueva canción lírica española y abiertas las puertas a un horizonte espléndido, del que va a disfrutar la lírica española a partir del último tercio del siglo XIX y a lo largo de la primera mitad del XX, siendo tan señalada la influencia de Bécquer en los poetas más destacados del Modernismo y de la Generación de 1927 (Díez Taboada, 1965, págs. 155-156).

3.6

Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer: modernidad y poesía desnuda

En una obra general, no vendría al caso presentar a uno de los poetas más relevantes de la literatura española en términos de dos o tres de esas cuestiones limitadas que suelen debatirse en las revistas eruditas. Sin embargo, al proponer solamente dos temas —modernidad y poesía desnuda— no incurro en tal pecado; porque éstos son especiales, y en ellos se dan como quintaesenciados todos los aspectos de la poesía de Bécquer que hace falta tomar en cuenta para lograr una amplia comprensión de su temática y forma artística. Así, al seguir la exposición de los temas indicados, el lector se irá informando a la vez sobre todo el ancho panorama poético becqueriano.

En 1866, en una excursión turística a un antiguo santuario —no es una peregrinación religiosa y no viene a ella en alas de la fe, según expresión suya—, Bécquer aprovecha un momento de ocio para apuntar unas reflexiones acerca de los efectos del pensamiento moderno sobre las creencias tradicionales: «La crítica, esa incrédula hija del espíritu de nuestra época, nos ha infiltrado desde niños su petulante osadía, nos ha enseñado a sonreírnos de compasión al oír el relato de esas tradiciones [...] Ella nos ha truncado la historia, nos niega a Bernardo del Carpio, nos disputa al Cid, *hasta ha puesto en cuestión a Jesús...*» (Bécquer, 1969, pág. 971; la cursiva es mía). Esta tibia fe del Bécquer descreído y materialista se refleja en las *Rimas*, alguna vez en tono desesperado, por ejemplo, en la rima LXVI,

1863, *Semanario Popular*); Rosalía de Castro, *Cantares gallegos* (1863); Ventura Ruiz Aguilera, *Armonías y cantares* (1865); Aristides Pongilioni, *Ráfagas poéticas* (1865) (véase en edición moderna: *Primera Antología Poética*, ed. de Rafael Montesinos, Sevilla, Den-drónoma, 1980); Melchor de Palau, *Cantares* (1866) (reeditados más tarde, y aumentados en 1878, 1890 y 1900); y José Puig y Pérez, *Coplas y quejas* (1869).

donde el poeta teme que su «alma hecha jirones» no encuentre tumba sino «donde habite el olvido» (Bécquer, *Rimas*, 1991, págs. 316-317). Mas en otras ocasiones, y éstas son las que nos interesan de momento, esas angustias del católico vacilante se acompañan por la intuición o búsqueda de una divinidad alterna, inmanente al hombre y su mundo. Pienso en la última estrofa de la rima VIII: «En el mar de la duda en que bogo / ni aun sé lo que creo. / Sin embargo, estas ansias me dicen / que yo llevo algo / divino aquí dentro» (*Ibíd.*, 1991, pág. 206).

Ahora bien: este *algo divino* no es otra cosa que el espíritu sin nombre, indefinible y desconocida esencia, perfume misterioso, «de que es vaso el poeta», según ya había dicho Gustavo en la rima V (*Ibíd.*, pág. 200). Se trata de ese sublime *quid* que mora en todas las formas materiales, todas las fuerzas naturales, todos los seres animados y todos los espíritus meditativos, sosteniéndolos, rigiéndolos, inspirándolos. Pues a lo largo del verso becqueriano se elabora una metafísica poética, que está presidida por esa muy intuible pero indefinible esencia. En la rima IV, bajo su otro nombre de poesía, esa esencia informa la belleza de la naturaleza, el misterio del universo, nuestro mundo interior y la comunicación amorosa. En la rima V, donde habla en primera persona, ese mismo espíritu o esencia nada en el vacío, flota en las nieblas, atruena en el torrente, silba en la centella, ruge en la tormenta, susurra en la alta yerba, llora en la hoja seca, corre tras las ninfas, busca de los siglos las ya borradas huellas, une el cielo a la tierra y habita en el alma del poeta. Quiere decirse que según la cosmología estética becqueriana las cosas, los seres individuales, los fenómenos naturales no existen sino como manifestaciones diferentes pero interrelacionadas de esa única y unitiva esencia universal. He aquí la explicación de ese tan repetido y vulgar juicio de que, para Bécquer, Dios, la poesía y la mujer ideal son en el fondo un solo concepto.

Pero he aquí a la vez la clave de la modernidad de Bécquer como poeta. Juan Ramón Jiménez dice que «la poesía española contemporánea empieza sin duda en Bécquer» (Jiménez, 1982, pág. 38); y una de las notas más modernas del poeta de Sevilla, cuando se le considera en el mismo contexto que el de Moguer, radica en el hecho de que ambos rinden culto a la misma divinidad, aunque usan palabras diferentes para nombrarla. En *Dios deseado y deseante*, Juan Ramón se une místicamente con la belleza suma, que se le revela al contemplar los infinitos aspectos del universo; cámbiese la expresión *belleza suma* por *algo divino, esencia, espíritu o poesía*, recuérdese por las líneas anteriores cómo Bécquer se sitúa contemplativamente ante su mundo, y se verá que los dos son ministros de la misma fe estética. Si bien Bécquer lleva «... algo / divino aquí dentro» y es «vaso» de esa indefinible esencia poética, también el dios de Juan Ramón mora en su contemplador a la vez que ocupa todo el universo: «En todo estás a cada hora», dice el moguereno hablando con su divinidad, «siempre lleno de haber estado lleno, / de haberme a mí llenado de ti mismo» (Jiménez, 1964, pág. 121). Es más: en *Eternidades*, Juan Ramón se unirá a Gustavo en su preocupación por el modo en que se refleja la plenitud del ser en la esencia de las cosas individuales: «¡Intelijencia, dame / el nombre exacto de las cosas! / ... Que mi palabra sea / la cosa misma, / creada por mi alma nuevamente» (Jiménez, 1920, pág. 30). Ahora bien, en vista de estos paralelos, no es tal vez sor-

prendente que el afán de aislar y entender la esencia y, aun más, de reducir toda la temática de la poesía a la esencia de lo existente en nuestro mundo, llevara ya a Bécquer a una gran innovación formal que ha solido fecharse hacia 1916-1917, años de composición de los poemas incluidos en el ya citado libro juanramoniano *Eternidades*.

Los críticos decimonónicos observaban que en el *Intermezzo* de Heine y las *Rimas* de Bécquer se daba una ilación tan estrecha entre asunto y forma, que esas obras parecían prescindir, ya del asunto, ya de la forma; y de ahí que insistiesen a la par en el error de desligar estos elementos en el análisis literario (véase Menéndez Pelayo, 1942, pág. 408; Rodríguez Correa, 1976, pág. 209). Ahora bien, una poesía cuyo tema no es más que la esencia del mundo, la esencia de las cosas individuales, la esencia del espíritu humano, ¿cómo se ha de llamar?, ¿cómo ha de ser su forma? Responder a esta interrogación nos descubrirá el vaticinio más brillante sobre la poesía del siglo XX que se logra durante el XIX. Ya hemos aludido a varios paralelos muy curiosos entre Bécquer y Juan Ramón Jiménez, pero el más profundo y sugerente es el que se ilumina por el poema de *Eternidades* (1916-1917), en el que se prelude a la vez la última época del poeta de Moguer: «Vino, primero, pura, / vestida de inocencia; / y la amé como un niño. / Luego se fue vistiendo / de no sé qué ropajes; / y la fui odiando, sin saberlo. / Llegó a ser una reina, / fastuosa de tesoros... / ¡Qué iracundia de yel y sin sentido! / ... Mas se fue desnudando. / Y yo le sonreía. / Se quedó con la túnica / de su inocencia antigua. / Creí de nuevo en ella. / Y se quitó la túnica, / y apareció desnuda toda... / ¡Oh pasión de mi vida, poesía / desnuda, mía para siempre!» (Jiménez, 1920, pág. 276).

Esto siempre nos ha parecido típico de Juan Ramón y las primeras décadas de la centuria XX (véase Palau de Nemes, 1974), pero ya en el decenio de 1870 dos notables conocedores del verso de Bécquer empleaban el sustantivo *desnudez* y el adjetivo *desnudo* para hablar de su poesía. La referencia más escueta es de Rodríguez Correa y se halla en las palabras dirigidas «Al lector», en la segunda edición (1877) de las *Obras* de Bécquer, donde se llama la atención sobre «la admirable *desnudez* de la forma intrínseca» de las *Rimas* (Rodríguez Correa, 1976, pág. 222; la cursiva es mía). No deja de ser sorprendente la presencia de tal término en un trabajo crítico de 1877, pero Galdós se adelanta en seis años a Correa al utilizar el adjetivo correspondiente en dos pasajes de su aguda reseña «Las obras de Bécquer» (1871), de donde el ya citado amigo y prologuista cubano de Gustavo acaso recogiera tal terminología. Sin embargo, veremos que el mismo Bécquer se adelanta a sus dos críticos en el uso de estos términos, y lo intrigante es que sus inspiraciones seguirán en cierto modo igualmente desnudas después que las haya vestido. También volveremos sobre «la admirable desnudez de la forma intrínseca» —hechura— de las rimas individuales, después de completar nuestro examen del sentido filosófico del concepto de la desnudez en el conjunto de la obra poética becqueriana.

Uno de los dos pasajes galdosianos sobre la desnudez poética en Bécquer servirá para iluminar el sentido general de *desnudo*, y el otro nos permitirá acercarnos ya a las manifestaciones de la desnudez estilística en poemas individuales. En la primera de las páginas aludidas el gran novelista canario escribe:

Desnudas de artificio, simples como los productos de la naturaleza, [las poesías de Bécquer] nos transmiten las sensaciones diversas de un espíritu turbado por perpetuas visiones, y por sed insaciable de perderse en la vida infinita. Algunas no son más que un lamento, deseo fugaz, una idea que pasa, un lejano rumor que se percibe y despierta múltiples y encontradas sensaciones [...] Algunas son como un leve rayo de luz que alumbra un segundo y después se apaga, dejando, no obstante, algo iluminado dentro de nosotros mismos; otras nos dicen lo que ya sabíamos, aunque estaba olvidado en un rincón de nuestro cerebro; otras nos enseñan algo que ignoramos hoy, pero que nos parece supimos alguna vez, antes de haber nacido. Las hay que no son más que una observación, una mirada, y admiramos en todas ellas mil cosas elocuentes que no se dicen (Sebold, 1985a, pág. 70 —la cursiva es mía).

Es interesante que Galdós tome nota de la aportación de las *sensaciones* a la inspiración poética de Bécquer, así como al nacimiento de las *visiones* originales de éste; pues son elementos del proceso creativo en cuya importancia insiste el propio poeta, como he hecho ver en otros estudios (Sebold, 1989a, págs. 17-19 y *passim*; Bécquer, *Rimas*, 1991, págs. 36-51). Al mismo tiempo, Galdós representa al poeta como un espíritu perpetuamente «turbado» por los rebeldes hijos de su fantasía, y precisamente en las sediciones de éstos buscaba el propio Bécquer «la causa, desconocida para la ciencia, de mis exaltaciones y mis abatimientos», según se expresa en su «Introducción sinfónica» (*Ibíd.*, pág. 177). Pero lo principal de las líneas que comentamos es desde luego el hecho de que las poesías de Gustavo le parecen a Galdós «desnudas de artificio»; porque se hallan todavía cerca de esa naturaleza aprehendida directamente por las sensaciones, de las que traen sus orígenes. Son poesías desnudas porque son, en una palabra, traslados de los hijos de la fantasía que, «acurrucados y desnudos duermen» en los rincones del cerebro del poeta, que se agitan «*desnudos*, y deformes, revueltos y barajados en indescriptible confusión», según dice Bécquer en su «Introducción sinfónica». Es más: en su verso solamente los vestirá —les dice— «lo bastante para que no avergüence vuestra desnudez» (*Ibíd.*, págs. 175, 176, 178). Por estas líneas se descubre, al mismo tiempo, que Galdós a su vez debió de tomar el término *desnudo* del mismo Bécquer.

Ser desnudo un poema, según Galdós, es ser simple como un producto de la naturaleza; es a la vez no ser más que una intuición, según se desprende de expresiones galdosianas como «deseo fugaz», «lejano rumor», «leve rayo de luz que alumbra un segundo», «algo que supimos alguna vez antes de haber nacido» y «mil cosas elocuentes que no se dicen». Galdós también apunta unas ideas que sirven para vincular las observaciones anteriores sobre la idea de la desnudez al nivel de la inspiración con la realidad de la desnudez al nivel del poema concreto. El pasaje que voy a citar ahora casi podría ser un primer borrador en prosa para el poema de Juan Ramón sobre la poesía desnuda que queda copiado más arriba. Al hacer tal afirmación pienso en la imagen del atavío presente en ambos, en cómo la poesía en cada caso va poco a poco desnudándose, y en el mundo en que se eslabonan otras ideas que son comunes a ambos.

La fantasía del poeta se ha ido inmaterializando cada vez más, digámoslo así. La vimos primero usando los brillantes intermediarios y adornos de la personificación y de las acciones dramáticas; después algo menos concreta, aunque siempre en relación con el exterior y, por último, la encontramos completamente libre, sola, *desnuda*, sin más atavío que su propio encanto intrínseco, sin tocar a la tierra más que en un leve punto, grandes y nobles almas encerradas en la menor cantidad de cuerpo posible. (Sebold, 1985a, pág. 68 —la cursiva es mía.)

Quisiera llamar la atención sobre la importante observación galdosiana de que en el estilo y en la extensión del poema individual se reconoce la desnudez por esa envoltura que tiene «la menor cantidad de cuerpo posible».

En el contexto de lo que venimos diciendo, algunas cualidades por otra parte muy conocidas de las *Rimas* cobrarán más sentido del que se les ha atribuido anteriormente. En su novela *Corinne* (1807), Madame de Staël argüía en favor de una poesía más intuitiva, menos explícita: «... la poésie antique ne dessinait que les grandes masses, et laissait à la pensée de l'auditeur à remplir les intervalles, à suppléer les développements. En tous genres, nous autres modernes, nous disons trop» (Staël, 1985, pág. 95). En cambio, varios decenios más tarde, en la literatura francesa de su época, concretamente en el *esprit* francés, Bécquer halla ya el encanto de la intuición que Germaine Necker echaba de menos a comienzos de la centuria: esto es, «ese carácter ligero, *vago* y gracioso; ese estilo brillante, cortado y breve, en que el pensamiento del autor se retrata con toda la misteriosa poesía, con toda la fascinadora volubilidad con que las ideas se levantan, cruzan y se reflejan en su mente» (Bécquer, 1969, pág. 1209). (Esta corriente intuitiva, francesa o europea —a continuación Gustavo se identifica como «cosmopolita en literatura»—, se hallaba incorporada a la literatura española, a mediados del siglo, a través de Selgas y Arnao [¿influencia de Alfred de Musset?] y contribuye al llamado prebecquerianismo, tantas veces historiado.) El estilo intuitivo o sugerente, en lugar del aseverativo, también lo encuentra Bécquer en *La soledad* (1861) de Augusto Ferrán; pues allí «cada una de las páginas —insiste— es un suspiro, una sonrisa, una lágrima o un rayo de sol; un libro por último, cuyo solo título aún despierta en mi alma un sentimiento indefinible de *vaga* tristeza» (Bécquer, 1969, pág. 1186). Ahora bien: un suspiro, una sonrisa, una lágrima, un rayo de sol, a la par que nos comunican sentimientos por la insinuación, en vez de por la definición, son ejemplos de la realidad natural, esencial, o *desnuda*. Más abajo el lector verá por qué he escrito el adjetivo *vago* en letra *bastardilla* en dos de las citas contenidas en el presente párrafo.

Más adelante, en su reseña a *La soledad*, Gustavo torna a expresar la misma idea, pero en estilo más crítico que poético. En contraste con la poesía magnífica de los grandes poetas retóricos —Espronceda, por ejemplo—, el prologuista caracteriza a otra tendencia que le atrae mucho más: «Hay otra [poesía] natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y *desnuda* de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía» (Bécquer, 1969, pág. 1186 —la cursiva es mía). Este texto de 1861 es archiconocido y, sin embargo, nunca se había señalado an-

tes —ni yo mismo me había fijado en ello antes de hacer mi edición de las *Rimas* (Bécquer, *Rimas*, 1991, pág. 65)— la presencia en él del calificativo clave que he escrito en letra *bastardilla*, junto con sinónimos como *desembarazada* y *forma libre*; y aun hay algo todavía más importante: todo ello está directamente unido al concepto de la intuición: *despierta* ideas, etc. (Tomemos al mismo tiempo nota de que la descripción becqueriana de esa encantadora poesía de Ferrán, tan «desnuda de artificio», ha sido seguramente el modelo de Galdós cuando afirmó que las poesías del mismo Bécquer son «desnudas de artificio».)

En nuestra centuria, se ha acostumbrado aprovechar las observaciones de Bécquer sobre *La soledad* como si se refiriesen a su propia obra en verso. Pero ya a raíz de la muerte de Bécquer, Rodríguez Correa destacaba en las *Rimas* las mismas cualidades que su recién fallecido compañero subrayaba en los cantares de Ferrán: «Generalmente las poesías son cortas, no por método o por imitación, sino porque para expresar cualquier pasión o una de sus fases, no se necesitan muchas palabras. Una reflexión, un dolor, una alegría, pueden concebirse y sentirse lentamente; pero se han de expresar con rapidez, si se quiere herir en los demás la fibra que responde al mismo afecto» (Rodríguez Correa, 1976, pág. 217). Esto es, que con la intuición breve y rápida será posible perfilar lo esencial del afecto, desnudarlo. De esta manera ha logrado Gustavo expresar lo inexpressable. Me refiero a esos delicados matices de la sensibilidad moderna que resisten a la conceptualización, pues, como decía ya el mismo Correa, el autor de las *Rimas* vence «la dificultad del lenguaje para expresar lo ideal y analítico del sentir moderno» (Rodríguez Correa, 1976, pág. 208).

Los documentos más significativos para la ilustración de esta técnica se hallan, empero, en el verso de las mismas *Rimas*; donde es una constante el afán de lograr esa desnudez que nos brinda tan espléndidas y sugerentes intuiciones y visiones. En la rima XXIX, el poeta pregunta a su amada, con quien ha estado leyendo en un ejemplar del *Infierno* del Dante y sobre el que ha sonado un beso: «—¿Comprendes ya que un poema / cabe en un verso?» (Bécquer, *Rimas*, 1991, pág. 250). Es más: en el indicado poema, esta interrogación se acompaña por hondos silencios, apresurados y secos alientos, ojos trémulos, mejillas encendidas, es decir, exteriorizaciones de esos afectos que nunca se describen en la poesía de Bécquer, sino solamente se intuyen, y que sin embargo vivimos allí más plenamente que en el verso de cualquier otro poeta. El ya indicado verso de la rima XXIX constituye una lección de poética al estilo de las que nos ha dejado Gustavo en las *Cartas literarias a una mujer*. La desnudez del contenido intuitivo (hondos silencios, etc.) se une a la desnudez de la forma, un solo verso. Y Bécquer, en efecto, obedece a su propia preceptiva, porque donde basta un verso para captar una idea o afecto, no usa dos; donde bastan dos versos, no usa tres.

La mismísima idea del logro de una comunicación puramente intuitiva gracias en gran parte a la concisión de la forma poética vuelve a reflejarse en la rima XXXIV, en la descripción del llanto de una mujer hermosa: «llora, y es cada lágrima un poema / de ternura infinita» (Bécquer, *Rimas*, 1991, pág. 257). No resisto a la tentación de jugar con las dos últimas citas de las *Rimas* para decir que en Bécquer *es cada verso un poema de poesía infinita* —ese infinito que no percibimos sino desde el ángulo de las esencias desnudas—. La rica gama de sensaciones y sentimientos más bien intuitivos que nombrados en las *Rimas* pero

que innegablemente están presentes en ellas, no son el único referente de los recursos expresivos de los que venimos hablando en estas líneas; tanta brevedad, tanta desnudez de la forma, tanta sencillez estilística aspiran a hacernos tomar conciencia de ese otro poema becqueriano —el más desnudo, el más intuitivo, el más bello, el más *becqueriano* de todos— que no llegó nunca a encerrarse en letras de molde, que no se encuentra en ninguna página del poeta.

Se trata de un poema interior cuyas desconocidas palabras nunca se han articulado: «escucho yo un poema que mi alma / enamorada entiende» (rima XXVII, en Bécquer, *Rimas*, 1991, pág. 243). Ninguna rima hay más perfecta que esta silenciosa de la nostalgia o la meditación, perfecta por cuanto no se ha contaminado con ningún intento de realización literaria y queda aún en rutilante y virgen aspiración. El típico poema desnudo becqueriano era ya más alma que letra, pero el presente es todo alma. No obstante, todas las demás rimas, las numeradas, las impresas, son en cierto modo la metáfora colectiva de esta rima interior del poeta, o bien son apuntes provisionales hacia ella; y merced a éstos sí logramos vislumbrar, cuando menos, tan inalcanzable aspiración apolínea.

Lo que en realidad vislumbra muchas veces el lector no es solamente la rima interior del poeta, sino ésta reunida a otra propia, personal, del mismo género, y de aquí en parte el inagotable tesoro de las *Rimas* para todos los lectores. Para explicar en qué consiste la actividad de colaborador silencioso que desempeña el lector de las *Rimas* —porque de tal actividad nace el poema interior del lector—, hará falta comentar primero la función de la rima asonante en la poesía de Bécquer. Se verá al mismo tiempo que la sencillez de la versificación becqueriana —en la que predomina la asonancia— es otra condición de la desnudez poética que caracteriza al poemario de las *Rimas*. Las primeras observaciones sobre la significativa aportación de la rima asonante al arte del típico poema de Bécquer son de 1871, y son debidas a los ya citados Correa y Galdós. En el prólogo del primero, leemos: «Las rimas de Gustavo, en que a propósito parece huir de la ilusión del consonante y del metro, para no herir el ánimo del lector más que con la importancia de la idea, son a mi ver de un valor inapreciable en nuestra literatura» (Rodríguez Correa, 1976, pág. 217).

En conjunto, Galdós dice lo mismo que Correa, insistiendo más fuertemente en algún aspecto y volviendo, al final de las líneas siguientes, sobre la idea de la desnudez, aunque sin servirse esta vez de la palabra:

Hasta ha prescindido de la rima, que es un estorbo y al mismo tiempo una excelente y cómoda tapadera propia para encubrir multitud de imperfecciones, en lo cual ha hecho bien, no queriendo sin duda incurrir en el pecado de aquellos, buenos ingenios también, a quienes la tiranía del consonante compelió a decir tantas, tantísimas tonterías. [...] a nosotros nos encanta la sobriedad armónica de las poesías de Bécquer, y esta circunstancia parece que contribuye a anunciar su idealismo y a presenciar más claro su sentido. La ausencia completa de lo que aquí se ha llamado con mucha seriedad *galas de la poesía*, la breve cantidad del frágil barro llamado lenguaje que ha entrado en su formación, aumenta su importancia esencial y da fuerza inmensa al pensamiento (Sebold, 1985a, pág. 69).

En fin, la función de la sencilla rima asonante, de abolengo popular, es «no herir el ánimo del lector más que con la importancia de la idea»; o lo que es lo mismo, «anunciar su idealismo», «presentar más claro su sentido», «dar fuerza inmensa al pensamiento». (Por el contexto del ensayo galdosiano, se ve que *idealismo* no tiene nada que ver con la idealización, sino que alude a la condición de poesía *esencial*, poesía de ideas, en el sentido de gérmenes artísticos, la cual es tan evidente a lo largo de las *Rimas*.) La nueva referencia galdosiana a la desnudez a la que yo aludía se da en las palabras «breve cantidad del frágil barro llamado lenguaje», y queda claro que asonancia es la misma característica llevada al nivel de la versificación. En este comentario de Galdós, como en otros citados anteriormente, se llama la atención por ende sobre el acoplamiento becqueriano de contenido desnudo y forma desnuda.

Es de 1924 una observación muy aguda de César Barja sobre la relación entre versificación y poesía en las *Rimas*: «Si se nos permite la paradoja; que no lo es más que aparentemente, diremos que *la poesía de Bécquer empieza allí mismo donde el verso acaba*» (Barja, 1924, pág. 335 —la cursiva es mía). Se trata de una noción que había apuntado ya Wordsworth, apropiadamente al final mismo de su poema *The solitary reaper* (1803): «The music in my heart I bore, / long after it was heard no more» (Wordsworth, 1974, pág. 230). Pero tendremos que preguntarnos por el sentido exacto de la observación de Barja, porque él no la explica. Para comenzar, resulta claro que la poesía no puede prolongarse más allá de la forma métrica sin que colabore alguien —¿el poeta, el lector?— para mantenerla. ¿Quién es entonces el continuador del poema aparentemente concluso? Recordemos la actitud del propio Bécquer en los momentos en que concluía de leer los cantares de su entrañable amigo Augusto Ferrán. La poesía de los poetas, según llama Bécquer al género cultivado por Ferrán. «es un acorde que se arranca de un arpa, y se quedan las cuerdas vibrando con un zumbido armonioso» (Bécquer, 1969, pág. 1187); donde el acorde representa el breve poema intuitivo —la mayor parte de los cantares de Ferrán no tienen sino cuatro versos—, y las cuerdas que siguen vibrando son los inspirados momentos de meditación que siguen a la lectura del poema. En la misma página, Bécquer reitera su reacción de lector, aclarando un poco su sentido: «Cuando se acaba ésta [poesía como la de Ferrán], se inclina la frente cargada de pensamientos». De modo que concretamente las cuerdas que quedan vibrando son una representación metafórica de los *pensamientos* que entretienen al lector al cerrar el libro de versos. El efecto producido por tales reflexiones es, empero, musical, según se insinúa por la figura de las cuerdas del arpa, así como por el siguiente comentario becqueriano sobre la última canción del libro de Ferrán: «... con ella termina el libro de *La soledad*, como con una cadencia armoniosa que se desvanece temblando y aún la creemos escuchar en nuestra imaginación» (Bécquer, 1969, pág. 1194).

De estos tres pasajes debidos al Bécquer lector de Ferrán se deduce que quien colabora para en cierta manera continuar la poesía luego de pasado el límite textual es, efectivamente, el lector. El texto poético despierta en el espíritu del lector ciertas sensaciones poéticas análogas a las contenidas en el poema que se termina de leer, y el lector combina y recombina a su manera las vagas, flotantes y melodiosas esencias provenientes de ambas fuentes hasta llegar a un poema interior propio que sólo su alma entiende, como le pasaba antes al poeta con su

poema interior (véase el fragmento de la rima XXVII citado arriba). Quiere decirse que con el ejemplo de sus profundas intuiciones Gustavo nos ha enseñado a razonar un poco por su originalísima lógica de imágenes, y al devolver el libro al estante seguimos algunos minutos, en nuestros sueños, poetizando a lo Bécquer, componiendo rimas personales. Salvo por su estímulo inicial, tal meditación pospoética está muy vecina a la inspiración que el poeta encuentra en la naturaleza ciertos hermosos días «en que todos los rumores parecen armoniosos, y todas las voces y todos los sonidos una nota musical, *la última o la primera de una melodía vaga que adivinamos o concluimos sin saberlo*» (Bécquer, 1969, pág. 1067 —la cursiva es mía).

En fin, la poesía de Bécquer empieza allí mismo donde el verso acaba, en el sentido de que en ese punto empieza la colaboración del lector, para la cual la asonancia prepara el camino. La rima asonante —*frío, rico, hilo*, en vez de *fino, destino, camino*— confina mucho menos, no forma una línea divisoria tan clara entre el poema y el mundo espiritual del lector; en fin, deja libre el paso al valle de las rimas personales del lector individual. Por todo lo cual puede decirse que cada rima de Bécquer viene a ser a la vez un *equipo para hacer rimas usted mismo*. El metro desnudo, marco tan idóneo para las intuiciones desnudas contenidas en los poemas becquerianos, facilita a su vez el nacimiento de nuevas intuiciones desnudas en el alma del lector, desnudas porque son esencias poéticas como las del poeta, además de no estar vestidas todavía de la palabra; y merced a este consorcio de circunstancias cada una de las rimas becquerianas parece encerrar un tesoro inagotable de sugerentes ideas poéticas, y realmente es así porque con cada nuevo lector varía ese caudal.

La comprobación de cuanto venimos diciendo sobre la colaboración del lector en la composición de las *Rimas*, la tenemos en un curiosísimo problema de fuentes y deudas literarias sobre el que he llamado la atención anteriormente. Creemos a veces recordar rimas becquerianas —en realidad son nuestras— que resulta totalmente imposible hallar al volver a consultar el texto, y algo semejante nos pasa al buscar fuentes para las *Rimas* entre los versos de inspiración, estilo y tono parecidos, de los predecesores y coetáneos de Gustavo. Leemos, por ejemplo, esos poemas de Selgas caracterizados —según afirma Manuel Cañete en su prólogo a *La primavera* (1850)— por «el espiritualismo, la *vaguedad*, la melancólica ternura de las poesías meridionales», y nos parece encontrar a la vuelta de cada página un antecedente concreto de alguna rima becqueriana, que, sin embargo, es luego imposible relacionar directamente con ninguna de éstas. Reitero que las rimas cuyas fuentes estamos buscando en esos momentos de frustrante investigación no son enteramente de Bécquer, son al mismo tiempo de nuestra invención subconsciente.

Queda otra curiosa ilustración de la forma abierta, la cualidad intuitiva y la verdad desnuda en la rima individual. Por diferentes que sean las *Rimas* de los magnilocuentes poemas de Quintana, Bécquer en su juventud admiraba profundamente las odas que el gran prócer dedicó a la imprenta y a la expedición española para propagar la vacuna en América, y nos ha dejado un largo poema asimismo juvenil, de estilo sorprendentemente quintaniano, titulado sencillamente «A Quintana» (Bécquer, 1969, págs. 482-492). (Incluso en las *Rimas* hay alguna reminiscencia estilística de Quintana: verbigracia, el «rumor sonoro / de arpa de

oro» de la rima XV parece un eco de la frase «... en el arpa de oro / que mi cantar sonoro / acompañó hasta aquí...» de la oda *A España después de la revolución de marzo*.) Menciono estos datos, porque en el contraste entre el estilo habitual de Quintana y el maduro de Bécquer se basa una observación muy aguda del crítico cubano Rafael María Merchán: «Quítese de una oda de Quintana un fragmento y se notará que queda incompleta; elimínese de una poesía de Bécquer una o dos estrofas y no se echarán de menos; el mecanismo de sus versos es la superposición, y admira que, pudiéndose extender más, no lo haga» (Merchán, s.a., pág. 148). A la vista de lo que Carlos Bousoño dice sobre la exacta geometría de esos conjuntos paralelísticos becquerianos (en Sebold, 1985a, págs. 157-190), parece a primera vista sorprendente que sea posible desgajar cualquier estancia de una rima de Gustavo sin que ésta parezca incompleta, mas habría que recordar que el típico poema de las *Rimas* se basa en una idea o intuición única y que una estrofa difiere de otra tan sólo por el hecho de que ofrece un nuevo ángulo visual para la contemplación de la misma verdad central (en las rimas paralelísticas las sucesivas estrofas incluso tienen una misma estructura sintáctica y estilística). Ni la intuición ni la verdad desnuda tienen duración ni extensión definibles. Ninguna forma, por tanto, más feliz para vestir ideas tan frescas —tan rápidamente percibidas y sin embargo tan poco limitadas—, que la completamente abierta a la que lleva el mecanismo o procedimiento de la superposición, sin ningún límite de extensión. Sin embargo, la reducción del número de estrofas superpuestas estará siempre más en armonía con el delicado arte intuitivo de las *Rimas* que su incremento.

Más abajo, Merchán demuestra la exactitud de sus observaciones sobre el carácter abierto de la rima individual y su capacidad de ser extendida mediante las superposiciones, insertando siete estrofas nuevas entre la cuarta y la quinta de la rima II de Bécquer, en cuya confección él observa la misma estructura paralelística que en las originales. Alguna de las estrofas de Merchán no está del todo mal («Pájaro de verdes alas / que cruza la inmensidad, / y que no sabe en qué bosque / ni en qué rama morirá»), mas con la extensión se pierde casi toda esa rapidez y sorpresa que son esenciales para la pintura de la intuición. Con el experimento de Merchán se demuestra a la par el extraordinario gusto de Bécquer al no dejarse llevar por la tentación de extender ninguna rima más allá de su justo límite. El crítico cubano remacha su argumento dando un giro paródico a la última de las estrofas de su cosecha: «Romance de goma elástica / que se estira más y más, / hasta que el lector pregunta / si nunca terminará» (Merchán, s.a., pág. 150).

Concretamente una de las características en que difieren Bécquer y predecesores suyos como José Selgas y Antonio Arnao, es que éstos se extienden demasiado, a riesgo de perder la belleza del delicado estilo intuitivo, sugestivo, postromántico —o, en fin, *vago*— que, por otra parte, es ya muy notable en sus versos. (Picnso, por ejemplo, en *La primavera* [1850] y *El estío* [1853] de Selgas, y *Melancolías* [1857] de Arnao.) El término *vaguedad* se usa para designar un defecto del estilo en algunos géneros literarios, mas todo lector de Bécquer sabe que en las *Rimas* significa otra cosa muy diferente: se trata de la cualidad intuitiva de la que venimos hablando, pero no ya solamente al nivel de la *idea* de la rima, sino conjuntamente a los niveles de la *idea* y del *ambiente* del poema, por

lo cual resulta a veces doblemente insinuante, como se puede apreciar por los ejemplos siguientes, en los que las cursivas son mías: «Si al resonar confuso a tus espaldas / *vago* rumor, / crees que por tu nombre te ha llamado / lejana voz, / ...» (rima XVI); «Primero es un albor trémulo y *vago*, / raya de inquieta luz que corta el mar; / ...» (rima LXII); «¿Será verdad que, huésped de las nieblas, / de la brisa nocturna al tenue soplo, / alado sube [el espíritu] a la región vacía / a encontrarse con otros?» (rima LXXV) (Bécquer, *Rimas*, 1991, págs. 224, 308, 344). (Por supuesto, la *vaguedad* informa el ambiente de muchas rimas —por ejemplo, la LXXV, acabada de citar— en las que no aparece el término.)

La *vaguedad* es una variante del estilo desnudo que necesita aclararse. Pero antes de continuar nuestra explicación veamos algunos ejemplos más en la prosa de Bécquer. En «Un boceto del natural», por ejemplo, aparece mencionada «la poética *vaguedad* del crepúsculo»; y cuando no se asocia la *vaguedad* directamente con el ambiente, se une con frecuencia a cierta emoción que para el poeta acostumbra a teñir toda la atmósfera, quiero decir, la melancolía, como en esta muestra tomada de las *Cartas literarias a una mujer*: «... poesía es, y no otra cosa —dice Gustavo—, esa aspiración melancólica y *vaga* que agita tu espíritu con el deseo de una perfección imposible» (Bécquer, 1969, págs. 714, 629). (Las cursivas en estas últimas citas, lo mismo que en todas las siguientes relativas a la *vaguedad* poética, son mías.) En su reseña a *La soledad* de Ferrán, Bécquer observa que «estas canciones rebosan de una especie de *vaga* e indefinible melancolía que produce en el ánimo una sensación al par dolorosa y suave»; y en otro pasaje de las *Cartas literarias a una mujer*, el autor pregunta: «Al despertar, ¿te ha sido alguna vez posible referir, con toda su inexplicable *vaguedad* y poesía lo que has soñado?» (Bécquer, 1969, págs. 1190 y 624, respectivamente).

A partir de 1871 se aprovecha la misma terminología en la crítica sobre Bécquer. En dicho año, en su prólogo a las *Obras* de su amigo, Correa comenta así la rima LXXVI sobre las emociones que despierta en Bécquer la estatua mortuoria de una hermosa dama medieval que duerme su sueño eterno sobre su lecho de piedra en la imponente nave de un templo bizantino: «... esta composición última me parece una de las más perfectas en castellano, no sólo por su *vaguedad*, misterio y dificultad de precisar claramente, sino por lo correcto y acabado de la forma» (Rodríguez Correa, 1976, pág. 220). Luego, en 1898, hablando de las *Rimas* en general, Nicolás Heredia escribe: «Amar así como se ama en un sueño indeciso a una visión que pasa por el alma engendrando anhelos *vagos* y dolorosas ansiedades es el modo de sentir más exquisito» (Heredia, 1898, pág. 220). Y todavía en la segunda mitad de nuestro siglo la *vaguedad* poética becqueriana sigue siendo objeto de la crítica, bien que no siempre bajo el nombre que nos interesa aquí (Aguirre, 1964; Marín, 1972; Sebold, 1985a, págs. 213-225, 238-245).

Cinco años después de la muerte de Bécquer, don Gaspar Núñez de Arce alude a él con sarcasmo riéndose de «esos suspirillos líricos, de corte y sabor germánicos, exóticos y amanerados, con los cuales expresa nuestra adolescencia poética sus desengaños» (Núñez de Arce, 1891, págs. XV-XVI). Para comprender este cargo hay que recordar que el suspiro era uno de los principales medios expresivos de la *vaguedad* poética y que desde el mismo siglo XIX esta última cualidad viene atribuyéndose a influencias de la poesía de los países nórdicos.

Según tal punto de vista, la vaguedad en las *Rimas* es reflejo del estilo del *Intermezzo* de Heinrich Heine, cuyo influjo Bécquer pudo recibir por las traducciones de Eulogio Florentino Sanz y Mariano Gil Sanz, o bien por los conocimientos de su amigo Augusto Ferrán, que estaba muy versado en la poesía alemana. Sin embargo, muchos años antes, en su artículo «Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas», de 1823, Ramón López Soler insistía ya en la importancia del «lenguaje de los suspiros» para el estilo romántico (López Soler, 1954, pág. 80a); y aun cuando la vaguedad haya provenido en un principio de regiones nórdicas, estaba ya presente en la poesía española desde hacía mucho más tiempo de lo que suele creerse. Lo cual significa que puede haberse dado en España, antes de la época de Bécquer, una evolución relativamente independiente del estilo vago postromántico, y que Rodríguez Correa tendrá posiblemente mucha razón al negar que el *Intermezzo* haya influido directamente sobre las *Rimas* (Rodríguez Correa, 1976, págs. 209, 216-217).

En la Introducción a mi edición de las *Rimas*, reúno y estudio 12 textos literarios de 1823 a 1865, de diversos autores (Bécquer, 1991, págs. 75-82), que representan la evolución del concepto y el léxico de la vaguedad en la literatura romántica y postromántica. El examen de esos documentos, así como de los pasajes de Bécquer que hemos reproducido aquí, revela que las voces (e ideas) más a menudo asociadas con las palabras *vago*, *vaguedad* son: *melancolía*, *ternura*, *suspiros*, *tristeza*, *imposible*, *inefable*, *indeciso*, *indefinible*, *contemplación*, *sueño*, *espiritualismo*, *místico*, *sensación* e *imaginación*. Ahora bien: tales conceptos son de la misma esencia de la poesía; son componentes de esa poesía que ya Bécquer, Galdós y Correa llamaban *desnuda* por su falta total de afectación en la emoción, en la temática, en la forma y en el estilo. En el fondo, *vago* es sinónimo de los términos *intuitivo* y *desnudo* que hemos utilizado en páginas anteriores —se refieren los tres de un modo u otro a lo que es esencial para lo que se viene llamando poesía pura desde principios del siglo xx—; y gracias a la presencia, ya en la lírica de Bécquer, de los atributos que se designan con esos términos se aclara a la vez cómo su obra podía ser susceptible de otras dos influencias indispensables para su plasmación: 1) la poesía popular (que sería tan importante también para poetas del siglo xx, como los Machado y García Lorca); y 2) el espiritismo.

Dice Bécquer, en su reseña a *La soledad* de Ferrán: «El pueblo ha sido, y será siempre el gran poeta de todas las edades y todas las naciones» (Bécquer, 1969, pág. 1187). En las notas a mi edición de las *Rimas* he destacado ejemplos concretos de la influencia de géneros poéticos populares como el cancionero tradicional, el romance viejo y la seguidilla sobre la técnica becqueriana, y en el libro de Carrillo Alonso (1991) el lector encontrará más ejemplos. Lo realmente significativo, empero, para la comprensión de la profunda deuda de Bécquer con la poesía popular reside en el área de esos intrigantes pero casi indefinibles paralelos estilísticos que se dan entre sensibilidades afines. El poeta se ha afectado hondísimamente por sus lecturas y conocimientos orales de la poesía del pueblo, pero de modo general y en tal forma que la imposibilidad de identificar la deuda en términos específicos llega a ser el tormento del investigador y crítico. Esto afecta principalmente a la visión metafórica de la realidad, pues en las metáforas de Gustavo revive algo de la ingenua delicadeza que caracteriza a la percepción

del mundo en la poesía popular y que es como una intuición directa de la naturaleza de las cosas. Me refiero a las «metáforas autónomas», según acostumbro a llamarlas, las cuales, a la par que nos revolucionan nuestro concepto de la realidad descubriendo facetas y conexiones inesperadas, tienden, paradójicamente, a reemplazar esa misma realidad que estaban destinadas a presentar e iluminar.

Tengo en mente versos populares como los siguientes: «No tengo la culpa yo / que siendo tuya la rosa, / hasta mí llegue el olor». Los amantes en este poema no son más que un necesario pero mínimo punto de referencia (la amada apenas está aludida), porque todo el encanto del poemita es el misterioso viaje de la fragancia de la rosa. Lógicamente, habría que suponer que este elemento es una mera figura retórica para la representación de algo superior, y no obstante, para cualquier lector sensible se convierte en el punto de mayor interés. El ensueño del cantor se coloca en primer término, y de ahí la autonomía de la metáfora a la que yo aludía antes. Es ésta una de las características principales en las que pensará Gustavo al sostener que «la poesía popular es la síntesis de la poesía» (Bécquer, 1969, pág. 1187); y en efecto, al tratarse de poesía = *poiesis*, «creación, hechura», nada hay más poético que esas metáforas que dan nacimiento a nuevos mundos en los que las cosas familiares parecen regirse por una lógica enteramente nueva. Volveremos sobre el término *síntesis* y la poesía de Bécquer, pero veamos antes otro ejemplo de la poesía popular, una seguidilla andaluza, en la que se dan análogas metáforas autónomas: «Desde que te ausentaste / sol de mis soles, / ni los pájaros cantan / ni el río corre. / ¡Ay, amor mío! / Ni los pájaros cantan, / ni corre el río». En esta muestra de la obra de ese gran poeta que es el Pueblo, lo mismo que en la anterior, lo poéticamente valioso es la mecánica del nuevo universo aquí creado, esto es, que nos interesa mucho más el hecho de que no corra ya el río, ni canten ya los pájaros, que el que esté ausente algún desconocido amante vulgar.

En su *Obra flamenca*, Ricardo Molina afirmaba que «todas las *Rimas* de Bécquer se podían cantar tranquila y perfectamente por seguiiriyas» (Molina, 1977, pág. 72); en Melilla, en 1974, Alfredo Arrebola había organizado un recital de cante jondo, para el que las rimas V, XI, XVII, XIX, XXIX, LX y LXI de Bécquer se adaptaron a los diversos cantes flamencos. Tal interpretación musical pudo hacerse debido en parte al predominio en la obra poética de Bécquer de elementos característicos también de los cantes flamencos, como son la rima asonante y los versos octosílabos, heptasílabos, sexasílabos, pentasílabos, etc. Pero paralelos externos como estos últimos no hubieran bastado por sí solos para que la interpretación de Arrebola fuese convincente; para este efecto importaba mucho más esa otra semejanza que se da entre el alma del cante flamenco y la de la lírica becqueriana, a la que alude el mismo cantor al afirmar que la obra de Bécquer es «una poesía hondamente esencial» (Arrebola, 1986, pág. 16). Ahora bien, esta esencia de la poesía que encuentra el intérprete del cante popular en el verso becqueriano, resulta claro que es lo mismo que «la síntesis de la poesía» que Bécquer encuentra en el verso del pueblo. Y esta «síntesis» popular, sirviendo como modelo, lleva en las *Rimas* a una nueva manifestación parcialmente popularizada del carácter intuitivo que es, por otra parte, tan fundamental a lo largo de todo el poemario de Bécquer; manifestación que también en el delicado poeta de himnos alados toma la forma de sorprendentes metáforas au-

tónomas que atraen menos por lo que nos comunican sobre el aparente objeto de la descripción, que por lo que insinúan en sí independientemente de cualquier consciente propósito descriptivo.

El ejemplo becqueriano que tal vez más recuerda las metáforas autónomas del género popular del que venimos hablando es la famosa quintilla o rima LX: «Mi vida es un erial, / flor que toco se deshoja; / que en mi camino fatal / alguien va sembrando el mal / para que yo lo recoja» (Bécquer, *Rimas*, 1991, págs. 303-304); y hay que recordar que fue una de las escogidas por Arrebola para su recital. Pienso asimismo en esas rimas que nos brindan visiones desconcertantes, incomprendidas hasta el final del poema o la estrofa y que, no obstante, son extrañamente significativas desde su mismo principio: «Saeta que voladora / cruza, arrojada al azar, / y que no se sabe dónde / temblando se clavará; / hoja que del árbol seca, / (...)» (rima II); «Cendal flotante de leve bruma, / rizada cinta de blanca espuma, / rumor sonoro / de arpa de oro, / beso del aura, onda de luz / [...]» (rima XV); «Aire que besa, corazón que llora, / águila del dolor y la pasión, / cruz resignada, alma que perdona / [...]» (rima póstuma) (*Ibíd.*, págs. 185, 220-221, 370). Son del mismo tipo las rimas XXIV, LII, LXII y LXXII; y en otras muchas se dan metáforas autónomas menos extendidas.

En el siglo XIX existe muchísima menos oposición entre poesía culta y poesía popular de la que podría suponerse —también Heine está muy influido por los *Volkslieder*—; y en el fondo no es nada sorprendente que se den metáforas de igual delicadeza en la poesía popular y en la de los autores del *Intermezzo* y las *Rimas*; pues, si bien el exquisito estilo metafórico de éstos es el producto de la lima de Horacio (véase Sebold, 1982), el del verso tradicional es efecto de la «lima comunal» de todas esas generaciones que vienen refinando las canciones populares al introducir cada una sus correcciones e intuiciones antes de transmitir las a sus hijos. En conexión con el ya apuntado hecho de que venían evolucionando dentro de la misma España todas las corrientes que podían llevar al fenómeno Bécquer, sin que éste tuviera que depender en absoluto de influjos foráneos, tiene interés notar que el concepto *becqueriano* de la poesía popular como obra de un genial autor comunal también existe en la península Ibérica al menos desde 1852 (momento en que el todavía neoclásico Gustavo, de dieciséis años, escribía un tratado sobre las tres unidades en el abandonado libro de cuentas de su padre); pues en la primera edición de su *Libro de los cantares*, de ese año, Antonio de Trueba se introduce a su prólogo afirmando: «El pueblo es un gran poeta, porque posee en alto grado el sentimiento, que en mi concepto es el alma de la poesía» (Trueba, 1852, pág. V).

Se deben al influjo del tema espiritista algunos de esos ya aludidos momentos en que el asunto de la poesía becqueriana parece fundirse de tal modo con su forma, que casi deja de haber asunto. Es el espiritismo una doctrina pseudocientífica, pseudorreligiosa, del siglo XIX y comienzos del XX, cuya finalidad era la comunicación con las almas de los fenecidos. De la influencia del espiritismo sobre el verso y la prosa de Bécquer hablé por vez primera en 1987 (pág. 22); y de la misma influencia hablo en la Introducción y las notas a mi edición de las *Rimas*, especialmente en mis comentarios a las rimas I, V, VIII, XXVIII, XLVII, LXVI, LXXI y LXXV. La función principal del tema espiritista es, en efecto, formal, como sugería hace un momento, pues sirve para proporcionar un marco,

digamos, aéreo, más espiritual que material a la idea, la impresión o la acción poetizada en una rima determinada. Pues ya en las mismas obras espiritistas (de las que vamos a hablar a continuación) se alude a fenómenos marcadamente *becquerianos*, por llamarlos así, como son los vuelos de las almas a través del espacio y el tiempo, los encuentros entre los mundos espiritual y físico y las vaporosas visiones de la realidad inmediata y el cosmos.

El espiritismo se origina en Estados Unidos hacia 1848, se disemina por Europa durante el próximo decenio, se publican noticias sobre él en la prensa periódica española en los primeros años sesenta de la centuria pasada, y en 1867 empiezan a salir de las imprentas españolas libros espiritistas. Bécquer es de los primeros en mostrar curiosidad por la nueva boga. En sus *Pensamientos* (1862), revela su familiaridad con la metempsicosis, base indispensable de la doctrina espiritista: «¿Dónde me ha dado esa cita misteriosa? —apostrofa a una bella mujer, quien no llega nunca—. No lo sé. Acaso en el cielo, en otra vida anterior a la que sólo me liga este confuso recuerdo» (Bécquer, 1969, pág. 647). En 28 de febrero del año siguiente, en las páginas de *El Contemporáneo*, aludirá en forma irónica a este mismo artículo de la fe espiritista: «me dan ganas de creer en la metempsicosis» (Bécquer, 1969, pág. 746). El espíritu de Guillermo Pitt dicta un tratado de política a los espiritistas de Zaragoza; el reglamento de la Sociedad Espiritista de Huesca se lo dicta el alma de Cervantes; los militares, los médicos, los veterinarios y los maestros de Escuelas Normales son, en España, grupos en los que se dan grandes números de adictos al espiritismo; hay diputados espiritistas en el Congreso, y hasta se propone la fundación de cátedras de «ciencia» espiritista. La locura espiritista prende en toda España. Los libros más importantes para la divulgación del espiritismo en toda Europa fueron los de Allan Kardec, especialmente su obra *Qu'est-ce que le Spiritisme: Introduction à la connaissance du monde invisible ou des esprits, contenant les principes fondamentaux de la doctrine spirite et la réponse à quelques objections préjudiciables* (1859), que tuvo traducciones españolas y ha vuelto a imprimirse en España en fecha tan cercana como 1986. Esta obra por lo visto penetró en España casi inmediatamente, y en 1865 la Sociedad Espiritista Española fue fundada por un discípulo de Kardec.

El ya mencionado libro de Kardec es muy útil para el estudio de la influencia espiritista sobre la literatura; mas, paradójicamente, el libro más iluminativo para la investigación de tal aportación al arte de las *Rimas* es una obra que Bécquer no pudo conocer por coincidir la fecha de primera publicación de ésta y la de la muerte de nuestro poeta. Se trata de *Marietta. Páginas de dos existencias. Páginas de ultratumba. Primera y segunda parte. Obra emanada de los elevados espíritus de Marietta y Estrella. Escrita por Daniel Suárez Artazu, médium de la Sociedad Espiritista Española* (1870), que he consultado por su segunda edición más completa: Madrid, Imprenta de Folguera, 1874. Es esta obra un relato de intención medio doctrinal, medio creativa; y habiéndose inspirado y escrito en los mismos años en que Bécquer, ya versado en las ideas espiritistas, producía sus principales obras en prosa y verso, el libro de Artazu viene a ser una guía única para la comprensión de cómo podían aplicarse tales ideas a los problemas de la creación. Lo que tal vez tengan más en común la poesía becqueriana y el espiritismo, es cierta voluntad expresiva que busca la representación de lo inefable con el menor uso posible de la palabra. Pienso en esas rimas en que las almas

desligadas hablan a través del viento y otros fenómenos naturales («si en todo cuanto rodea / al alma que te desea / te creo sentir y ver» [Bécquer, *Rimas*, 1991, pág. 247]), por ejemplo, las rimas XVI, XXVII, XXVIII, etc. Porque tales comunicaciones tienen como una poética en el libro de Artazu: «El lenguaje mudo con que se expresan los movimientos de las almas, sólo para ellas comprensible, no tiene traducción en ningún otro lenguaje. [...] No fue voz la que habló esta vez, fue una voluntad exterior a la mía [...], aprovechando la misteriosa ley que rige la intuición de las almas» (Suárez Artazu, 1874, págs. 114, 340). Miraremos todo esto en detalle después de alguna observación orientadora sobre el libro que se acaba de citar.

En la lírica prosa de *Marietta* se narran los imposibles amores de dicha virgen napolitana con un joven caballero extranjero en la poética naturaleza italiana; elementos que revelan cierta deuda de «este poema» (Suárez Artazu, 1874, pág. 47) con la novela *Graziella* de Lamartine; y el nombre del aludido amante granadino, Rafael, no es imposible que sea reminiscencia de otra novela lírica de Lamartine, que lleva ese nombre de título. Estrella, la rival granadina de Marietta, emplea una carta falsificada para hacer creer que ésta ha fallecido, y así pone en marcha una intriga que lleva a la muerte de los tres. Los personajes vivieron durante el siglo XVII, mas los espíritus de Marietta y Estrella dictan su historia al médium Suárez Artazu durante el siglo XIX.

Se apreciará más exactamente el alcance de la aportación espiritista a la obra de Bécquer si consideramos esta influencia tanto en su prosa como en su verso. En casi todas sus *Leyendas* —pienso sobre todo en las pertenecientes al género fantástico—, Bécquer escribe al dictado «de labios de la gente del pueblo» (*La cueva de la mora*, 1863, en Bécquer, 1969, pág. 236), es decir, de los labios de ancianos, demandaderas de convento, dueñas chismosas, muchachas muy buenas, etc., que funcionan como unos médium que con su vulgar credulidad revisten lo sobrenatural del aspecto de lo plausible. Alienta en cada uno de nosotros un crédulo hombre vulgar, condición indispensable para nuestra aceptación estética de lo imposible y así para la poética de la literatura fantástica; y resulta interesante que Artazu justifique de la mismísima manera la fe en los aspectos sobrenaturales del espiritismo: «La sospecha de los que piensan así, y *nadie deja de pensar así alguna vez*, responde a la verdad que clama a todos los oídos» (Suárez Artazu, 1874, pág. 323; la cursiva es mía).

La música era una de las vías que los muertos usaban para comunicarse con los vivos, es decir, a través de un médium que fuera también músico; y por tanto, el mal organista y la hija de maese Pérez, cuyos dedos utiliza éste para tocar su órgano después de muerto, son evidentemente médium (en *Maese Pérez el organista*). En *El monte de las Ánimas*, la misteriosa vuelta de Alonso de Alcudiel, después de muerto, para devolverle a Beatriz su banda azul, la puede haber realizado el joven cazador en su cuerpo astral, forma de existencia intermedia entre la corpórea y la espiritual, en la que, según los espiritistas, los fenecidos moran entre nosotros. En *La promesa*, la aparición, suspendida en el aire, de la mano de la ya muerta Margarita, parece ser una variante de la levitación, fenómeno de sentido muy profundo para los espiritistas. Gracias al hecho de que la luz «conserva viva, latente en su rayo la imagen de las cosas y objetos que hiere» y «el sonido se reproduce eternamente en el espacio», los personajes del relato de Ar-

tazu pueden todavía presenciar como actuales acontecimientos sucedidos muchos años antes; y no otra debe de ser la explicación *científica* de la repetición todos los años del incendio del templo de los monjes de la Montaña y la horrible muerte de éstos, en *El miserere*. La luz para los espiritistas es un esencial medio de comunicación con espíritus que habitan otros mundos; los personajes de *Marietta* persiguen «el rayo de otros soles» hasta llegar a «un mundo formado de polvo de soles» (Suárez Artazu, 1874, págs. 198-199); y de la misma manera el rayo de luna del que se enamora Manrique, en la narración becqueriana así titulada, no será sino el espíritu de una de «las mujeres de esas regiones luminosas», pues «es posible que esos puntos de luz sean mundos» (Bécquer, 1969, pág. 162).

Entre las *Rimas* y *Marietta* se dan paralelos tanto más interesantes cuanto que son más concretos; de lo cual se desprende que influyen lo mismo sobre la forma del «poema» de Artazu que sobre la de los poemas de Bécquer elementos temáticos y estilísticos que eran característicos de los manuales y tratados espiritistas del decenio de 1860. Esto fácilmente se probaría consultando el ya mencionado libro de Kardec o cualquiera de los otros cinco que él publicó antes de su muerte en 1869; mas se ilustra la misma deuda en forma mucho más atrayente mediante el ya consultado relato didáctico de Artazu, pues se descubre a la par por las citas de éste la relación entre divulgación espiritista y estilo intuitivo o vago (porque he aquí otra fuente de la *vaguedad* poética tan notable en el verso becqueriano). El ejemplo más destacado de influencia espiritista, en las *Rimas*, es la LXXV, en la que el espíritu, «huésped de las nieblas», «alado sube a la región vacía / a encontrarse con otros / y allí desnudo de la humana forma», habitando «... de la idea / el mundo silencioso», conoce «... a muchas gentes / a quienes no conozco» (Bécquer, *Rimas*, 1991, págs. 343-346). Pues es auténticamente sorprendente la semejanza entre estos versos de Gustavo y las líneas siguientes de *Marietta*: «Habitante del espacio, fénix que renace de la materia, peregrino de los mundos que deja en cada uno de ellos un ser que fue y *es él*, cuenta sus horas por duraciones de vida [...] Reside fuera de las esferas de acción y sensación humana. Se asienta en el éter. Ve pasar a su lado los tiempos, cuyo soplo sacude su fluídica vestidura, resto flotante, azul desprendido de la colgada tienda de estrellas que le sirve de morada [...] Y después de saborear sus glorias, prepárase para otras empresas en universos ignorados» (Suárez Artazu, 1874, págs. 199-200).

Lo que destaca en ambos textos es la singular delicadeza que el enfoque espiritista hizo posible. Confrontemos algunas muestras más de *Marietta* y las *Rimas*: 1) «La palabra [resulta] mezquina para describir tanta grandeza» (Suárez Artazu, 1874, pág. 144) —«Yo sé un himno gigante y extraño [...] Pero en vano es luchar; que no hay cifra / capaz de encerrarle...» (rima I, en Bécquer, *Rimas*, 1991, págs. 183-184). 2) «Se percibían allí melodías de color y armónicas medias tintas» (Suárez Artazu, 1874, pág. 325) —«... palabras que fuesen a un tiempo / suspiros y risas, colores y notas» (rima I, en Bécquer, *Rimas*, 1991, pág. 184). 3) «Fui muchas veces brisa de esta playa» (Suárez Artazu, 1874, pág. 228) —«Yo ríe en los alcores, / susurro en la alta yerba, / suspiro en la onda pura», etc. (rima V, en Bécquer, *Rimas*, 1991, pág. 197). 4) «Salía de la forma para penetrar en la idea» (Suárez Artazu, 1874, pág. 347) —«yo vivo con la vida, / sin formas de la idea». «Yo soy el invisible / anillo que sujeta / el mundo de la forma / al mundo de la idea» (rima V, en Bécquer, *Rimas*, 1991, págs. 195, 200). 5) «Una

palabra, un gesto, una mirada sola [...] Un gesto, una mirada, una palabra sola [...] Sí; una mirada, una palabra, un gesto solo» (Suárez Artazu, 1874, pág. 93) —«Por una mirada, un mundo», etc. (rima XXIII, en Bécquer, *Rimas*, 1991, pág. 233). 6) «Nada más difícil que profundizar el corazón humano [...] y sacar a luz, de su misteriosa profundidad, algún arcano». «... Asomarse a ciertas profundidades del corazón humano produce vértigos que incitan a las almas al suicidio» (Suárez Artazu, 1874, págs. 141, 273) —«Yo me he asomado a las profundas simas / de la tierra y del cielo [...] Mas ¡ay! de un corazón llegué al abismo / y me incliné un momento, / y mi alma y mis ojos se turbaron: / ¡Tan hondo era y tan negro!» (rima XLVII, en Bécquer, *Rimas*, 1991, págs. 278-279). Sobre esta última rima también ha influido un cantar de *La soledad*, de Augusto Ferrán, y la poesía popular, como se verá por las notas al presente poema en mi edición. 7) «Errante entre los primeros hielos de la vida, no encontrando sobre la tierra ecos que reprodujeran los latidos de mi pecho, quise remontarme al cielo [...] [Pero] a Dios no se le encuentra sino al través del amor de otras almas. ¡Qué desierto más árido el de mi vida! ¡Qué espantosa soledad!» (Suárez Artazu, 1874, pág. 289) —«¿Estaba en un desierto? Aunque a mi oído / de las turbas llegaba el ronco hervir, / yo era huérfano y pobre... ¡El mundo estaba / desierto para mí!» (rima XV, en Bécquer, *Rimas*, 1991, pág. 314). 8) «En las sinuosidades y accidentes de cualquier sitio, el alma va dejando pedazos de sí misma» (Suárez Artazu, 1874, pág. 221) —«los despojos de un alma hecha jirones / en las zarzas agudas / te dirán el camino / que conduce a mi cuna» (rima LXVI, en Bécquer, *Rimas*, 1991, pág. 316). 9) «Para cada suspiro hay una esperanza de consuelo, para cada lágrima un momento de alegría» (Suárez Artazu, 1874, pág. 138) —«Triste cosa es el sueño / que llanto nos arranca, / mas tengo en mi tristeza una alegría... / ¡sé que aún me quedan lágrimas!» (rima LXVIII, en Bécquer, *Rimas*, 1991, pág. 321).

En la Conclusión de *Marietta* se halla un fascinante trozo que podría pasar por un resumen del credo o poética del autor de las *Rimas*. Pues todo lo que hace en las líneas siguientes el espíritu peregrino del espacio se halla realizado también en el poemario que comentamos. Aunque el sujeto gramatical de los períodos citados a continuación sea «el espíritu», no se sorprendería ningún lector si se le dijera que era Bécquer:

Es capaz de no perder ni una sola de las vibraciones que se desprenden de la armonía que se extiende en el espacio y que marcha a perder los torrentes de sus últimas notas en los linderos de lo infinito.

Toca las sustancias más tenues, examina los elementos más simples, y analiza los detalles más delicados.

Penetra en él la belleza, siente en sí la armonía.

Su pensamiento es su elocuencia, y entregando sus sentimientos a un lirismo eterno, puede describir cuadros bellísimos sólo con poner de manifiesto sensaciones. (Suárez Artazu, 1874, págs. 379-380.)

En estas páginas he insistido en la esencial univocidad de los calificativos *desnudo*, *intuitivo* y *vago* cuando se trata del estudio de la forma de las *Rimas*. Pues bien, es curioso el pasaje de Artazu que acabo de copiar porque por él se

revela cuán singularmente aptos eran los rasgos del espiritismo para unirse a los ya mencionados de las *Rimas*, consolidando éstos y encareciéndolos al mismo tiempo. ¿Hay un término más idóneo que *lirismo eterno* para una poesía en la que se recuerda una y otra vez esa «indefinible esencia» que rige perpetuamente las armonías del universo? ¿Hay mejor descripción de la poesía desnuda que decir que presenta bellos cuadros sin más medio expresivo que el hábil uso de nuestros cinco sentidos naturales? Sin tomar en cuenta el espiritismo sería imposible explicar en forma plausible las evanescencias, luminosidades, imágenes aéreas, emociones indefinibles, melodías ultraterrestres y vistas infinitas que son tan características de la poesía de Bécquer. Pero tampoco habría que restar trascendencia a ninguna de las demás inspiraciones, influencias y condiciones fecundantes a las que nos hemos referido en estas páginas: regidos por la imaginación y la razón de Gustavo (rima III, en Bécquer, *Rimas*, 1991, págs. 187-191), tantos elementos se unen en el más perfecto proceso creativo.

3.7

Campoamor y el Realismo poético

Ramón de Campoamor y Campoosorio (1817-1901) nació en Navia (Asturias) el mismo año que García Tassara y Zorrilla. Quedó huérfano de padre pronto. Vivió hasta los quince años en distintos pueblos de su concejo natal donde estudió las primeras letras y latín. En 1832, a los quince años, comenzó a estudiar filosofía en Santiago de Compostela y en 1835 se trasladó a Madrid para estudiar con los dominicos y, luego, con los jesuitas. «Cuando yo nací, todavía el clero ejercía una influencia omnímoda sobre la educación. Yo no diré que esto fuese una desgracia, pero al menos para mí no ha sido una dicha. [...] ¡Singular manía la de terrorizarlo todo! [...] No sólo en mi primera edad, sino que también en mi edad adulta los efectos inquisitoriales de un catolicismo mal entendido han venido a exacerbarme hasta en lo que hay de más íntimo en la vida, que es el santuario del pensamiento» (Campoamor, 1855, págs. 256 y ss.). Siempre quedó en él un poso, si no de anticlericalismo, sí al menos de distanciamiento escéptico, que se trasluce en su obra y despertó inquietudes en los moralistas religiosos. Al salir del colegio inició estudios de medicina que no concluyó. Posteriormente se interesó por distintas ciencias de la naturaleza y por la filosofía. Ya mayor, Campoamor mantenía en su casa un armario lleno de matraces, alambiques y otros útiles para hacer experimentos químicos (Penzol, 1960, pág. 324). La preocupación por la ciencia, de hecho, pesa sobre los poetas realistas (Palenque, 1990a, págs. 53 y ss.).

Hacia 1837 parece que tenía concluido un libro de versos, *Las musas*, que tal vez circulara entre algunas personas pero que no llegó a publicarse. Sí publicó, en 1838, un drama en verso, *El castillo de Santa Marina*, no recogido en las *Obras completas*, y *Una mujer generosa*. En 1840 dio a conocer *Poesías* que, más tarde, titularía *Ternezas y flores*. Este libro no fue editado a expensas del autor,

lo que era normal en la época, sino del Liceo Artístico y Literario de Madrid. Al reeditarlos treinta años más tarde, Campoamor asegura: «No encuentro la razón de por qué aquella Sociedad literaria tuvo la benevolencia de publicarlas bajo su protección, ni sé qué clase de mérito pudo hallar en ellas» (Campoamor, 1900, II, pág. 338). El libro ofrece, en efecto, poco interés más allá del histórico. Para Enrique Piñeyro tiene influencia de Zorrilla, pero el propio Campoamor escribe en *El personalismo* (Campoamor, 1855, pág. 279) que «desde la aparición de mis primeras composiciones conocí que no tenía más remedio que refugiarme en la región del pensamiento, pues un gran poeta, el señor Zorrilla, ocupaba a la sazón hasta el último recodo del atributo de la extensión», considerándose, además, como influido por el clasicismo: «Mis primeros versos, que dicen que son muy frescos, pero a mí me parecen tan tímidos como los de todos a quienes dan una educación clásica, y que en consecuencia les obligan a ir pisando los talones de los Horacios de todas las literaturas» (*Ibid.*, pág. 278). Los poemas que hoy nos importan más del libro son aquellos en los que se roza el simbolismo, como *La niña y la mariposa* o, sobre todo, el largo poema descriptivo *A la luz* que, en sus varias silvas, hace pensar en las experiencias pictóricas del impresionismo. José María de Cossío, que defiende el libro como auténticamente poético, destaca *El baile* por lo acertado de la descripción poética y el sabio cambio de ritmo que sólo aparentemente es romántico. En *El baile*, por otra parte, encontramos imágenes que, un siglo más tarde, recogerá Vicente Aleixandre en *El vals*, de *Espadas como labios*.

En 1840 y 1841 continúa su labor teatral con *La fineza del querer* y *El hijo de todos*. Los editores de las *Obras completas* (Campoamor, 1901) advierten que no fue realmente un poeta dramático. «Podría discutirse si no acertó a cumplir las fórmulas de la Preceptiva o si las quebrantó deliberadamente, ansioso de llevar al teatro las novedades que había implantado en la lírica. [...] Campoamor reconoció el mal suceso de sus producciones teatrales.» No debe extrañar tanta producción teatral en una época en la que era enorme la cantidad de obras que se estrenaban, debido a que el teatro era prácticamente el único espectáculo de la burguesía. La poesía realista era, además, declamatoria y, muchas veces, recitada en los teatros, por lo que los poetas aspiraban fácilmente al éxito de público que puede permitir un estreno. Como autor teatral, Campoamor distingue las que llamó «doloras dramáticas», *Guerra a la guerra* (1870) o *El palacio de la verdad* (1871) —en las que desarrolla la tendencia dramática de sus poemas— de las comedias realistas *Cuerdos y locos*, *Dies irae* y *Así se escribe la historia* (1873), *El honor* (1874), *Química conyugal* (1877) y *Glorias humanas* (1885).

En 1842 publicó Campoamor su segundo libro de poesía, *Ayes del alma*, que es de acopio y circunstancias y menos logrado que el primero. Muestra una clara presencia de los poetas clásicos (Manrique, Arguijo, Lope...) y el gusto por el poema filosófico —que desarrollará años más tarde—, sobre todo en *El alma en pena*, cuyo prólogo concluye con estas líneas: «En la conciencia de la humanidad hay un sentimiento constante de atribuir el buen o mal éxito de las acciones a un director espiritual, y si al cruzar el erial del mundo tiene el hombre una convicción tan profunda de que jamás marcha solo, ¿quién es entonces ese duende que le acompaña? Abandono la solución de este problema, porque me parece de la mayor importancia, y digna por lo mismo de que se ocupe de ella otra pluma

más diestra que la de un pretenso filósofo de veintitrés años» (Campoamor, 1900, II, págs. 445-446). Rafael Mitjana entendía, al reseñar *Ayes del alma* cuando apareció en 1842 (*El Arpa del Creyente*, número 6), que Campoamor, «poeta tímido y jovial al principio, cantor de las flores y de las emociones puras de la juventud, ha concluido por ser también intérprete de esos sentimientos vertiginosos, de ese frenesí que agita la mente humana en este tempestuoso intervalo donde se confunden los ensayos de una sociedad derrocada», aunque no deje, por ello, de criticar las impericias del poeta. Es de destacar en el libro la inclusión de poemas escritos en formas clásicas, sobre todo sonetos y tercetos, así como de cantares. Alguno de estos últimos se hizo pronto popular: «De que se está, estoy bien cierto, / mejor que de pie, sentado, / mejor que sentado, echado, / y mejor que echado, muerto». Andrés González-Blanco (1912, pág. 252) decía que todos los cantares de Campoamor tienen un «mismo tono de hastío post-erótico y de pesimismo vital reflexivo».

La primera etapa de la poesía campoamoriana concluye ese mismo año 1842 con la publicación de *Fábulas*, libro anterior en seis años, por ejemplo, al de Hartzenbusch y mucho más innovándolo dentro del amplio espectro fabulístico decimonónico. Campoamor intenta salir del Romanticismo a través de dicho género lírico-narrativo, pero renovándolo. Suprime la moraleja y, como destaca Cossío (1960, pág. 299), «al titularlas, no lo hace, como es costumbre, con la mención de los personajes o especies animales que en ella intervienen, sino que busca un título congruente» con su contenido. Abandonó pronto el género porque su convencionalidad, comenta con ironía, le hace que sólo pueda ser aceptado en los países en los que la creencia en la transmigración de las almas hubiera dejado huella (Campoamor, 1883, pág. 31).

Ese mismo año 1842 publicó el primer volumen de una novela, *Los manuscritos de mi padre*, con lo que Campoamor aparece como un autor que ensaya todos los géneros. Téngase en cuenta que escribió también crónicas políticas (*Historia de las Cortes reformadoras*, 1845), ensayos políticos (*González Bravo*, 1872; *Polémicas con la democracia*, 1873; *Cánovas*, 1884) y filosóficos (*Filosofía de las leyes*, 1846; *El personalismo*, 1855; *Lo absoluto*, 1865; *El ideísmo*, 1883; *El idealismo*, 1893) y teoría literaria (*La metafísica limpia, fija y da esplendor al lenguaje*, 1862; *Poética*, 1883; *La metafísica y la poesía*, polémica con Juan Valera, 1891).

Hacia 1840 se afilia al partido moderado. En la *Historia de las Cortes reformadoras* traza las semblanzas de los principales diputados de las Cortes Constitucionales de 1837. Los retratos no carecen de ironía y le permiten siempre alinearse políticamente. De Alcalá Galiano dice que «considerado cual hombre público, es menor que todos, juzgándole como hombre privado es tanto como el más honrado y, juzgándole como orador, es mayor que ningún otro». De Juan Donoso Cortés asegura que «escribiría mis obras mejor que yo, pero no arreglaría mis papeles tan bien como mi escribiente» y que «le parece que la rimbombancia es una de las cualidades del sublime, y se equivoca». La semblanza de Martínez de la Rosa termina diciendo: «¿Qué región guarda la posteridad a la reputación del señor Martínez de la Rosa? ¿El cielo? No. ¿El infierno? No. ¿El limbo? Sí». Y de Nicomedes Pastor Díaz, por no citar aquí más que opiniones sobre escritores, asegura que «si no es un poeta eminente, consiste en que es de-

masiado práctico; y si no es un hombre eminentemente práctico, consiste en que es demasiado poeta».

En octubre de 1847, el Gobierno Narváez le nombró jefe político de la provincia de Castellón, cargo que desempeñó hasta septiembre de 1848 en que fue nombrado para el mismo puesto en la provincia de Alicante (Aguilar, 1952; Traver Tomás, 1948). En abril de 1853 pasó a ser gobernador civil de Valencia (Almela y Vives, 1955-1958), permaneciendo en el puesto hasta la revolución del cincuenta y cuatro. Es fama que intentó llevar a cabo una política de desarrollo cultural y de comunicaciones que no siempre contó con la ayuda y comprensión de las clases acomodadas. Desde entonces ocupó distintos cargos políticos, siendo diputado y senador. También fue, en ocasiones, director de periódicos. Conviene destacar su ardorosa defensa parlamentaria de la libertad de imprenta en julio de 1857, incluso en contra de su propio partido.

Dos años antes había publicado *Doloras*, una colección de poemas de la que había dado a conocer muestras desde 1844. Heredero directo de la fábula, Campoamor entendía que era un género más europeo, más verdadero y más humano, un drama tomado directamente de la realidad, sin las metáforas y sin los simbolismos de una poesía indirecta (Campoamor, 1883, pág. 31). Le dieron una enorme popularidad y nunca dejó de escribirlas. Son poemas narrativos, muchas veces dialogados, en los que se ha depurado totalmente el léxico y se llega al prosaísmo discursivo. El tono, más que irónico, es de una bonhomía bien pensante que, sin embargo, consiguió interpretar los sentimientos populares.

Una de sus *doloras* más famosa es *¿Quién supiera escribir?*, dividida en dos partes, la primera dialogada entre un cura y una joven, la segunda corresponde a un monólogo de la muchacha. El poema se cierra con un breve epílogo de cuatro versos puestos en boca del sacerdote. Veamos algunos versos de la primera parte: «—Escribidme una carta, señor cura. / —Ya sé para quién es. / —¿Sabéis quién es, porque una noche oscura / nos visteis juntos? —Pues». La joven pide al cura que le escriba una carta. No sabe, naturalmente leer, lo que no es extraño en un país con tasas elevadísimas de analfabetismo, especialmente entre las mujeres (en 1860 la tasa de analfabetismo llegaba en España al 81 %). Es un problema muy grave del que los intelectuales empiezan a ser conscientes y a plantearse la necesidad de solucionarlo. El propio Campoamor pretende establecer la escolaridad obligatoria allí donde es gobernador civil. No lo consigue porque los caciques de la región se niegan a ello; un pueblo inculto es más fácilmente dominable. El sacerdote sabe para quién es la carta; no puede ser sino para alguien que esté fuera y esa persona sólo es el enamorado, un joven que pudiera estar haciendo el servicio militar. El servicio militar carga sobre las clases más humildes que no pueden liberar a sus jóvenes a través de una entrega económica, según era legal. Esa pérdida de brazos trabajadores, sobre todo en el mundo campesino, es especialmente grave porque la duración del servicio militar es de varios años. Desde el inicio, pues, se plantean dos problemas graves de la sociedad española y dos problemas lacerantes. E incluso un tercero: el cura del pueblo conoce todo lo que hacen sus habitantes, nada se le escapa. Campoamor tiene especial sensibilidad para descubrir los pensamientos populares, sentidos aunque no siempre exteriorizados, y conectar estrechamente con un público potencial: el de los obreros ilustrados que, poco a poco, van acercándose a la litera-

tura y el de las mujeres. A la vez, toca otra fibra sensible: la de la estrecha moral de las relaciones que dificultan los encuentros amorosos, por inocentes que sean. Pero Campoamor nunca fuerza las situaciones, evita el enfrentamiento que obligaría a tomar postura y, con ello, a disgustar a otra parte de sus lectores: las señoras de la burguesía. Sabiamente, el poeta presenta un sacerdote comprensivo cuya benevolencia no podrá sino despertar sonrisas, lo mismo que la timidez de la muchacha: «[...] —¿Cómo sabéis mi mal? / —Para un viejo, una niña siempre tiene / el pecho de cristal». Uno de los logros evidentes de Campoamor es su capacidad de síntesis, ya que no en lo que se refiere al concepto general del poema, sí en llegar a construcciones de tipo paremiológico. Los últimos versos citados pasarán al acervo popular como si de un refrán se tratara. Las *doloras* campoamorinas carecen de moraleja pero suelen contener frases de ese tipo. Hacia el final de la primera parte del poema, el sacerdote escribe: «*Y si volver tu afecto no procura / tanto me harás sufrir...*», ante lo que la joven protesta: «—¿Sufrir y nada más? No, señor cura, / ¡que me voy a morir!». En la última estrofa puede apreciarse, suavizada por el tratamiento amable, el efecto del analfabetismo y de la función intermediadora del cura, el control y la censura que el clero ejerce sobre la sociedad: «—¿Morir? ¿Sabéis que es ofender al cielo?... / —Pues, sí señor, ¡morir! / Yo no pongo morir. —¿Qué hombre de hielo! / ¡Quién supiera escribir!». Naturalmente, todo no tiene por qué estar conscientemente expuesto, ni por qué percibirse por cualquiera al leerlo, pero su percepción casi subliminal explica el éxito de este poema en particular y de las *doloras* en general. Siempre hay en ellas cierta desilusión de la vida, cierto cansancio producido por la experiencia. Así, en la titulada precisamente *Las doloras*, Campoamor asegura: «Jamás en ellas escrito / dejaré, imbécil o loco, / el error / de que el bien es infinito, / ni que es eterno tampoco / el amor».

Otra de las *doloras* más conocidas es *El gaitero de Gijón*, que demuestra lo que en el género hay de la fábula, sin abandonar el tema y el tono sentimental. El inicio, mezclando narración y diálogo, plantea una situación triste ligada a lo social: «Ya se está el baile arreglando. / Y el gaitero ¿dónde está? / Está a su madre enterrando, / pero en seguida vendrá. / —Y ¿vendrá? —Pues ¿qué ha de hacer? / Cumpliendo con su deber / vedle con la gaita... pero / ¡cómo traerá el corazón / el gaitero, / el gaitero de Gijón». Este poema carece de metáforas, insiste en los temas populares, pero está muy lejos del concepto moderno de poesía. Se aproxima más a las descripciones cotidianas o costumbristas, apropiadas para las pequeñas reflexiones morales. El ripio cabe perfectamente, porque la rima rica no importa, con tal de mantener el léxico en una pobreza pretendida que no aleje nunca el poema del lector más elemental. En este caso, el lector se especifica: es una lectora (se ha dicho que el público de Campoamor era esencialmente femenino) propensa a enternecerse y que consume la literatura, por regla general, en compañía de otras.

Entre 1872 y 1874 siguen presentes la ironía y la tristeza para tratar, normalmente, aspectos amorosos en los treinta y cuatro *Pequeños poemas* publicados, que venían a ser *doloras* más amplias, a veces hasta convertirse en relatos en verso, como es el caso del más conocido, *El tren expreso*. En este poema, junto a caídas en el prosaísmo (que Campoamor no veía como defecto, sino que las buscaba para lograr efectos de contraste, como en el siglo XX haría el poeta en len-

gua inglesa T. S. Eliot) hay versos espléndidos y construcciones rotundas de aire paremiológico, según hemos visto ya. La primera estrofa es buena muestra de ello: «Habiéndome robado el albedrío / un amor tan infausto como mío, / ya recobrados la quietud y el seso, / volvía de París en tren expreso. / [...] Al arrancar el tren subió a mi coche, / seguida de una anciana, / una joven hermosa, / alta, rubia, delgada y muy graciosa, / digna de ser morena y sevillana». Probablemente uno de los mayores logros del poema, y de toda la poesía campoamorina, sea la epístola amorosa que incluye, contada entre las mejores de la literatura española. El acierto del primer verso sólo puede compararse a la belleza de los finales: «Mi carta, que es feliz pues va a buscaros, / cuenta os dará de la memoria mía. / [...] Yo sólo sé de mí que estoy llorando, / que sufro, que os amaba y que me muero». El poema abandona en cierta medida el realismo para parecer un alarde de idealismo extremado (Marco, 1969).

Cae en picado el poeta, en cambio, en las *Humoradas*, publicadas entre 1886 y 1888, breves pensamientos en verso, en los que busca resumir la *dolora* a la construcción paremiológica que, al quedar desprovista del dramatismo, pierde gran parte de su fuerza y toda calidad lírica: «La niña es la mujer que respeta-mos, / y la mujer la niña que engañamos».

También ensayó el poema de gran aliento, ya fuera histórico, como *Colón* (1853), en octavas reales, ya histórico-filosófico, como *El licenciado Torralba*, o ya lo que llamó la epopeya trascendental: *El drama universal* (1869), que pretende asemejarse a *El diablo mundo*, de Espronceda. El hombre, para el poeta, siempre está sometido a las pasiones que lo hacen caer una y otra vez, como puede ilustrar la historia de España. Sólo el verdadero amor puede redimirlo. Pero, frente a otros poemas, el amor no se centra sólo en una mujer ideal, sino también en el amor de la madre y en su lágrima de dolor. Ni siquiera en un poema de tan grandes dimensiones como éste (ocho jornadas que ocupan más de 170 páginas) deja el poeta de buscar construcciones sintetizadoras y paremiológicas.

Aseguraba Dámaso Alonso (1952, pág. 577) que «no estamos aún preparados para hacer justicia a Campoamor. La reacción, primero violenta, después despectiva y al fin de mera ignorancia, contraria a él, alcanza ya (con los sucesivos matices indicados) a tres generaciones. Espero que llegará un día en que se reconozca cuán original fue su posición dentro del siglo XIX español, cuán desigual fue la lucha entre su propósito (el poema filosófico en tres dimensiones: mínima, normal y larga) y los medios estilísticos que supo o pudo allegar para ello». Todavía pueden firmarse estas líneas de Dámaso Alonso, posiblemente porque la visión que tenemos de la literatura española del siglo XIX es la que, de modo necesariamente militante, nos legaron los modernistas del primer momento. Y digo del primer momento porque, según fueron pasando los años, reconocieron lo injusto de los primeros juicios y, así, Azorín (1913a, págs. 122-123) puede llegar a escribir que Campoamor «es el poeta, delicado, generoso, innovador, progresivo, odiador de prejuicios y de rutina». Y Manuel Machado lo considerará (1914, pág. 102) como un «gran cerebro, inquieto, matizado, pletórico de ideas, de dudas, de sutilezas mentales. Era cosa tan exótica en la tierra del no pensar y del no saber, que casi como a extranjero se le había mirado, y *suspirillos germánicos* habíase llamado a sus composiciones». Ya Rubén Darío, en *España con-*

temporánea (1899, pág. 231), considera su poesía «elegante en sus sutiles arquitecturas» y pedía a sus lectores que recordaran «aquellas perlas brillantes de ironía, de las doloras; y aquellos pequeños poemas que conducen por una corriente de sonoras transparencias verbales a la finalidad de una inevitable melancolía, la melancolía que por ley fatal florece en los jardines de la humana existencia» (*Ibíd.*, pág. 230).

Algunos críticos contemporáneos de Campoamor supieron juzgarlo con exactitud porque encontraban su originalidad en el tono escéptico con que se enfrenta a una vida cuyo enigma no puede comprender. El pequeño mundo cotidiano, tema principal de su obra, acaba, sin embargo, opina Clarín (1881, págs. 253-254), por conducirlo a «una prosa poética para sus versos, a tomar frases y conceptos de los autores más ajenos acaso de la poesía y a buscar para sus poemas argumentos que a un público mal preparado podrían antojársele material baladí, indigno del poema». En algunos casos despierta críticas ideológicas. «La belleza de su estructura revela, sin duda —escribe Restituto del Valle (1891, pág. 406)—, las dotes admirables de un poeta digno de excepcional aplauso, y lo sería mucho más suavizando y ungiendo sus versos con el bálsamo del sentimiento y pulimentando las asperezas del tecnicismo filosófico que los deslustran. Por lo que atañe a la verdad y moralidad de sus conceptos, la reprobación más enérgica del alma es cuanto merece por sus atrevimientos y alardes cínicos y materialistas.» Enrique Piñeyro reconoce que la poesía de Campoamor nunca pretendió ser romántica y que vio y presintió la reacción que había forzosamente de producirse contra el lirismo palabrero, aunque entiende que pecó por lo opuesto. «La dicción poética de Campoamor, que frecuentemente es sobria e ingeniosa, aunque raras veces original, a menudo también acaba batiendo en vano sus alas fatigadas, sin lograr ascender hasta donde quisiera, sin fuerza suficiente para cernerse en las alturas» (Piñeyro, s.a., pág. 260).

Los libros específicamente dedicados a Campoamor suelen ser inútiles por su tendencia a la hagiografía (González-Blanco, 1912; Zurita, s.a.) o bien son sólo descriptivos (Borja, 1983; Sáenz, 1976). Vicente Gaos (1955) lo estudia como teórico, porque la crítica moderna ve en Campoamor el iniciador del realismo, con todo lo que ello significa de temas y de tratamiento del lenguaje (Salinas, 1958). Naturalmente, la empresa no estaba carente de peligros, pues si Campoamor «quiere representar una reacción contra la poesía artificial y grandilocuente del romanticismo, [...] juega constantemente con el riesgo de significar una reacción general contra el espíritu poético» (Chabás, 1936, pág. 232). José Luis Cano veía una similitud entre su poesía y la que se escribiera en la posguerra. «Los poetas más jóvenes buscan ya lo que también buscó Campoamor: que la poesía descienda al pueblo, deje de ser un alimento demasiado exquisito, para minorías» (Cano, 1960, pág. 69). Las premisas ideológicas e incluso estéticas eran, sin embargo, muy otras. Por eso, Carlos Murciano (1962, pág. 118) observaba que, si bien es verdad que si «cuando leemos a Campoamor [...] nos parece estar leyendo al Celaya de *Instancia* o de *Hablando en castellano*, [...] los jóvenes de hoy van al realismo con medio siglo más de excelente poesía sobre sus hombros y tal herencia no puede dejar de notarse. Campoamor, en cambio, lo hizo en un momento más difícil, por sí solo, puesto que sus seguidores fueron pocos y sin importancia; de aquí que cayera muchas veces en

lo contrario: en el vulgar prosaísmo, en el verso tan falto de cuidado que devenía ripioso, sin aliento». Aunque la revista *Cuadernos de Ágora* (número 31, de mayo-junio 1959) publicara una serie de citas de la *Poética* de Campoamor, bajo el título *Arte poética*, Leopoldo de Luis (1968) deja las cosas en su sitio: «Para el acomodado burgués, Espronceda pecaba de rebelde. Campoamor, en cambio, era un traje a la medida. Debían de sentirse cómodos en la profundidad metafísica de escaso calado, en el asequible y doméstico filosofar, en la nada encaramada retórica. [...] Y luego, esa fina y burlona manera de no creer en nada sin pecar de descreído. Una suerte elegante de ser escéptico, con el buen conformar acomodaticio: “entre oír misa y oír a mi mujer, es mejor oír misa”, como dicen que dijo el de Navia. A cientos, a miles de maridos de aquella burguesía les nació entre los labios la frase, sin percibirlo». El realismo de posguerra correspondía, en cambio, a una postura ética de denuncia y protesta, democrática y no caritativa.

¿Dónde radica, pues, la posible modernidad de Campoamor, que permitió destacar su influencia sobre Bécquer, Gutiérrez Nájera o Darío? (Henríquez Ureña, 1917). Luis Cernuda, en un ensayo importantísimo, observa que Campoamor es el primero de nuestros poetas en referirse a las impresiones subjetivas, que los románticos españoles no habían apenas descubierto. Ello arrastró la necesidad de encontrar la expresión adecuada y desterrar el lenguaje supuestamente poético que utilizaron neoclásicos y románticos (con la excepción del Espronceda de *El diablo mundo*). «Dígame lo que se quiera de Campoamor como poeta; no por eso debe dejar de reconocerse la deuda que nuestra poesía tiene con él por haber desnudado el lenguaje de todo el oropel viejo, de toda la fraseología falsa que lo ataba» (Cernuda, 1975, pág. 312). Ya se había observado que Campoamor era una excepción en la poesía española y que tenía poco de poeta meridional, dado su horror por el lenguaje banal; Cernuda le encuentra semejanzas con los poetas metafísicos ingleses y Guillermo Carnero lo compara con Wordsworth, por su prurito de lograr una aproximación entre verso y prosa, la carencia de expresión sintética y de sugerencia que la poesía de ambos exhibe y su intención de ridiculizar el énfasis romántico con observaciones realistas, ramplonas, cotidianas y banales.

3.7.1. Caracteres de la poesía realista

Los realistas achacaban a los románticos un falso concepto del lenguaje poético, excesiva preocupación formal, escaso planteamiento filosófico y excesivo individualismo (Urrutia, 1983b, 1995). Campoamor demostró que no hay términos poéticos y apoéticos, que el lenguaje cotidiano puede ser vehículo idóneo para la poesía. Para los poetas realistas, el idioma poético se identifica en España con el vulgar y la poesía no se entiende como pura forma (Urrutia, 1988a, 1995). La frontera entre una poesía con ideas y otra sin ellas viene dada por el límite de la mediocridad. «Los talentos mediocres tienen una repugnancia instintiva por todo lo trascendente y aseguran que la poesía no se escribe para hacer pensar, sino para hacer sentir. Pero ¿cómo se puede hacer sentir sin hacer pensar?» (Campoamor, 1883, pág. 20).

Por otra parte, todo lo que es humano puede ser tema poético y, por lo tanto, filosofía y ciencia deben ser consideradas por el poema. No es posible escribir sólo sobre el pasado, olvidando el presente y creyendo que el futuro carece de atractivo. «Sé bien —escribe un poeta realista, Manuel del Palacio, en su discurso de ingreso en la RAE— que el camino de hierro hace olvidar lo que tenían de romancescos los viajes a caballo, como el acorazado deforme borra la idea del palacio flotante llamado navío de tres puentes; pero aparte de que todo esto podrá darnos nuevos elementos poéticos para el porvenir, queda entero el tesoro de inspiración que recibimos de las pasadas generaciones.» Y signo del presente y del pasado es el sentir comunitario. El poeta realista debe expresar, no sólo las ideas individuales, sino las que corresponden a la mayoría de los hombres. «La poesía verdaderamente lírica debe reflejar sentimientos personales del autor en relación con los problemas propios de su época» (Campoamor, 1883, pág. 77).

Campoamor insiste en que hay que escribir la poesía por la idea y, sobre ella, organizar los aspectos formales. Elabora así un sistema poético coherente que puede esquematizarse (Urrutia, 1983b, págs. 112-113): a) La inteligencia del poeta actúa sobre los hechos como materia primera (a este rasgo intencionado le corresponde un tipo de poema: la *humorada*); b) Los hechos no se dan aislados y el poeta debe elevarse a la ley que los rige para generalizarla (la *dolora* pretende resolver un problema universal en un drama particular); c) Varios hechos particulares pueden reunirse en un drama de mayor envergadura (varias *doloras* podrían dar pie a un *pequeño poema*); d) Todas las ideas pueden tender a la síntesis suprema (*epopeya trascendental*). El pensamiento poético campoamorino, pues, se corresponde en cada uno de sus estados a un tipo de poema, a un tipo de realización formal.

3.7.2. Manuel del Palacio y otros poetas realistas

Entre los seguidores de Campoamor destaca Manuel del Palacio (1831-1906) que, aunque natural de Lérida, se forma en Granada junto a un grupo de escritores que constituirán el denominado «La cuerda granadina» (Gallego Roca, 1991). Poeta satírico, sufre destierro a Puerto Rico, en 1867, a causa de alguna de sus publicaciones. A su regreso ocupa distintos cargos públicos. Lo mejor de su poesía es festivo, tanto en verso como en prosa. Conviene destacarse *Cien sonetos políticos, filosóficos, biográficos, amorosos, tristes y alegres* (1870), que permite entender lo misceláneo de su producción y comprobar cómo era un buen sonetista (Gordillo Courcières, 1995). Aunque tenga también poemas filosóficos o leyendas, para la historia de la poesía española del siglo XIX conviene subrayar su discurso de recepción en la Real Academia Española, en 1894, titulado *Hasta qué punto el idioma poético está identificado en nuestra patria con el idioma vulgar*, defensa de la pureza lingüística que caracteriza a la poesía realista. Según él, el lenguaje poético «no es en ningún país tan espontáneo y natural como entre nosotros, y debo añadir que lo es doblemente desde que el conceptismo, desterrado de la literatura que corrumpía con su atildamiento y afectación, ha cedido el campo a la escuela moderna, cuyos elementos principales son la verdad y la sencillez, ya pinte en dulces y apacibles endechas los afectos del alma, ya inter-

prete en robustas y concisas estrofas los arranques de la pasión y el entusiasmo». Campoamor (1872) elogiaba a un joven poeta, en un prólogo, diciendo que «su lenguaje no es artificial o, como se suele decir para disculpar lo falso del colorido, no es el lenguaje poético; sino el natural, el común, el lenguaje de las pasiones que nacen con espontaneidad y que se explican con claridad y candor». Los poetas realistas aspiraban a conseguir «el mérito supremo que creía tener Voltaire [...], el de escribir poesías cuyas ideas y cuyas palabras fuesen o pareciesen pensadas y escritas por todo el mundo» (Campoamor, 1883, pág. 27).

La modernización temática de la poesía se pretende a través de la poesía científica, siguiendo la idea de que el progreso científico y el artístico deben ser paralelos. El poeta cientifista más importante fue Melchor de Palau (1843-1910), autor de *Verdades poéticas* (1890), que en su discurso de ingreso en la RAE describe la poesía científica como «poesía de época; flor de la Ciencia, que presupone su conocimiento [...]; que vulgariza las voces técnicas [...]; que forma síntesis que se graban en el cerebro» e, incluso, «convierte en perfume lo que pasó por las estrechuras del alambique». Sin embargo, al gusto contemporáneo le atrae más la obra de Joaquín María Bartrina (1850-1880), de una ironía dolorida. También se da una poesía íntima, integrada en la cotidianidad del hogar, en lo que se llamó a veces la obra de «los poetas viudos». Es una poesía elegíaca que puede iniciarse en Vicente Querol y tiene como nombre importante el de Ricardo Sepúlveda, autor de *¡Dolores!... Últimos versos* (1881), y, sobre todo, el de Federico Balart, cuyo libro mayor también se titula *Dolores* (1894).

Marta Palenque (1990a, págs. 164 y ss.) comenta la importancia que, en la segunda mitad del siglo XIX, tuvo la poesía de salón. Cita entre los poetas que cultivaron el género a José de Velilla y Antonio Fernández Grilo. Este último sí lo fue, efectivamente, aunque su poema más famoso fue una larga serie de cantares dedicados a las ermitas de Córdoba: «Hay de mi alegre sierra / Sobre las lomas, / Unas casitas blancas / como palomas». En 1891 y en París aparecieron sus poesías escogidas, bajo el título *Ideales*.

3.7.3. La poesía civil. Gaspar Núñez de Arce

La larga vida de Manuel José Quintana a lo largo del siglo XIX, lo hace permanecer no sólo como poeta venerado, sino también como guía estético en muchos aspectos. En 1857, Garibaldi recuerda en sus memorias cómo le regalaron, con grandes elogios, un volumen de poesías de Quintana en una estancia del interior del Uruguay. Por un lado, su obra será modelo de los poemas patrióticos, pero, por otro, más interesante dentro de las corrientes poéticas de la segunda mitad de siglo, permitirá el desarrollo de una poesía civil acorde con la que acompaña en toda Europa la afirmación de las ideas burguesas o nacionalistas. Es una poesía alejada posiblemente de nuestro gusto contemporáneo, pero fundamental en la época, y cuyo máximo representante será Gaspar Núñez de Arce, el tercero de los grandes poetas de la segunda mitad del siglo XIX, junto a Bécquer y a Campoamor.

3.7.3.1. **Gabriel García Tassara**

El puente entre Quintana, el Romanticismo y Gaspar Núñez de Arce, que es el autor fundamental de la corriente, lo constituye la poesía de Gabriel García Tassara, un sevillano nacido en 1817, discípulo de Lista y que llegó a ser embajador en Washington y en Londres. En un poema a Quintana considera su poesía como propia de la antigua Grecia y como voz de un siglo que «en generosa saña / “Sé España, ¡España!” le gritaba a España» (García Tassara, 1986, pág. 122). Es consciente García Tassara de que ha escrito primero una poesía personal y lírica para luego preocuparse por temas civiles, y así lo expone en un soneto-prólogo a una antología nonnata de 1844: «Vertí en el mundo de mis propios seres / de la imaginación el gran tesoro; / [...] Pero volví mi vista a las naciones; / inmenso mar en tempestad sombría, / las vi sin Dios ni libertad turbarse».

El paso de la poesía intimista a la comunitaria es habitual en la poesía realista decimonónica, aunque ofrezca distintas matizaciones según las escuelas. Los realistas puros, como Ramón de Campoamor, buscarán tratar temas de preocupación general, pero siempre deteniéndose en ambientes y problemas cotidianos, incluso simples. Los poetas obreristas y proletarios, de los que el principal será Álvaro Ortiz, autor de *Ecos revolucionarios*, en 1895, cuando aparezcan, con especial manifestación en la prensa socialista y anarquista (Aubert, Brey, Guereña, Maurice & Salaün, 1986; Bellido Navarro, 1993), se referirán a los temas específicamente sociales y de credo político. Pero los poetas civiles, los más numerosos, inundarán todos los actos públicos con poemas a la patria, la educación, la industria, la cultura, el trabajo, etc. Y lo harán por decisión, no ya estética, sino ética. Como resumiría Núñez de Arce: «La poesía, para ser grande y apreciada, debe pensar y sentir, reflejar las ideas y pasiones, dolores y alegrías de la sociedad en que vive; no cantar como el pájaro en la selva, extraño a cuanto le rodea, y siempre lo mismo» (1875, pág. XIV). El poema, pues, es un modo de intervención en la vida comunitaria, y se empareja con las otras actividades públicas del individuo, reclamando, por lo tanto, una consideración social. La poesía civil se escribe pensando, la mayoría de las veces, en el recitado desde la tribuna o el escenario. Ello exige una versificación cuidada, una construcción arquitectónica y sonora apropiada para la descripción, como demuestran los sonetos de García Tassara. Esa preocupación formal va a coincidir con la perfección buscada por los poetas parnasianos franceses.

3.7.3.2. **Gaspar Núñez de Arce**

Los juicios que Rubén Darío dedica a Gaspar Núñez de Arce permiten entenderlo en sus virtudes y en sus defectos. Por un lado, dice de él: «elevaste por tu sonora y acerada poesía las almas, reavivaste el amor a lo bello; de la duda hiciste hermosas esculturas de palabras [...], potentes estrofas», lo que significa situarlo en una poética de la sonoridad y del poema bien construido, que no podía sino gustar a Rubén y a otros poetas jóvenes hispanoamericanos como José Santos Chocano. Por otro, afirma que «el mayor pecado de este poeta es no haber empleado sus alas para subir en el viento del universo [referencia que nos hace

pensar en simbolismos de Baudelaire], sino que se ha circunscrito a su terruño, al aire escaso de su terruño» (Darío, 1899, págs. 253 y 231), que es tanto como acusarlo de no haberse percatado de la importancia de la universalidad de la poesía y de la necesidad, como los modernos van a querer mostrar, de un cierto cosmopolitismo. Las opiniones de Darío en *España Contemporánea* son de gran importancia porque, además de juzgar a Núñez de Arce de modo implacable, demuestran la claridad de ideas que, en las fechas finales del siglo XIX, tenía ya el nicaragüense. Si éste nunca entendería bien el simbolismo de un Verlaine, sí supo ver lo que de nuevo había en la estética parnasiana, sacarla del acartonamiento escultural y convertirla en estética capaz de expresar una nueva mirada, a la vez culta e inocente, sobre el mundo. Núñez de Arce, en cambio, no había descubierto, o prefirió dejarla a un lado, que la misión del poeta concebida, aún románticamente, como la de voz de la humanidad, no significaba convertirse en notario, agitador, o instigador de conciencias ante los accidentes civiles cotidianos, por muy graves que fueran.

Gaspar Núñez de Arce (1834-1903) había nacido en Valladolid aunque pasó su infancia en Toledo. Fue periodista de *El Observador* y de *La Iberia*, periódico éste para el que envió unas crónicas de la Guerra de África (1860). Muy pronto, activista político, militó en diversos partidos. Como todos los escritores del siglo XIX, conoció numerosos movimientos políticos, de los que él fue protagonista. Desde los dieciséis años hasta 1875, cuando publica su libro mayor, *Gritos del combate*, fue testigo de los motines de 1848, la guerra carlista, la revolución de 1854, la Guerra de África, la Noche de San Daniel y el pronunciamiento de Prim en 1865, el motín de San Gil de 1866, la Revolución de 1868 —cuyo manifiesto del 26 de octubre redactó—, la elección y caída de la monarquía de Sabor, el asesinato de Prim, la proclamación de la Primera República, los movimientos cantonalistas de Alcoy, Cartagena y Andalucía y la Restauración monárquica de 1874. Incluso sufrió prisión por revolucionario, en 1854, y un destierro en Cáceres, en 1866. Desempeñó diversos cargos políticos como diputado en varias legislaturas, senador vitalicio, gobernador de Logroño y Barcelona, consejero de Estado, secretario de la Presidencia, ministro de Ultramar, gobernador del Banco Hipotecario, etc. (Castillo y Soriano, 1907; Romano, 1944). Núñez de Arce fue, por lo tanto, un hombre público que no separó su poesía de las otras actividades. *Gritos del combate* (1875), su principal libro de poesía, es la obra de un hombre maduro, que se siente obligado a expresarse como poeta. Había estrenado ya 10 obras de teatro (varias en colaboración), primero comedias ligeras, como *Las cuentas del zapatero* (1859), y luego ejemplos de «alta comedia», su teatro más importante, entre las que destacan *Quien debe paga* (1867) o *El haz de leña* (1872). Ésta, la más famosa, retoma las relaciones de Felipe II con el príncipe Carlos.

En un *Discurso sobre la poesía* leído el día 3 de diciembre de 1887 en el Ateneo de Madrid (y que suele publicarse junto a *Gritos del combate* desde 1887), el poeta afirma que si el Renacimiento «hermoseó [...] y pulió el estilo; arrebató a la palabra sus más recónditos secretos; enriqueció la métrica; aclaró los horizontes del arte [...] e impuso cánones de buen gusto», tuvo, en cambio, el inconveniente de sustraer a las artes de la vida real (Núñez de Arce, 1930, pág. 256). Este alejamiento de la vida le parece que es un grave defecto del que la poesía

debe huir. Por ello reivindica la necesidad del compromiso del poeta con su tiempo, lo que sólo encuentra en los místicos y en composiciones aisladas de los demás poetas del Siglo de Oro. Por ello denuncia que «leyendo las composiciones de tan clarísimos poetas y de sus coetáneos menos ilustres no es fácil formarse idea del período histórico en el que escribieron ni de las turbulencias de la sociedad en que se agitaban» (*Ibíd.*, pág. 259). Y, en general, la poesía de los siglos XVII y XVIII no le merece ningún respeto, puesto que, dice, «después de pasar en el siglo XVII [...] por las más inverosímiles depravaciones del gusto, [...] vino a dar a fines del siglo pasado en la postración más extrema» (*Ibíd.*, pág. 261), aunque considera a Cervantes, Lope y Calderón como «los dioses mayores de las letras españolas».

Gaspar Núñez de Arce cree, en cambio, que el siglo XIX, el suyo, corresponde al gran momento de la poesía europea. El motivo es evidente: «El terrible sacudimiento que en estos últimos cien años ha trastornado la faz del mundo, removiéndole hasta el fondo de sus entrañas y arrancando de él creencias e instituciones que habían juzgado eternas, logró sacar a la poesía de la estéril flaqueza a que había llegado» (Núñez de Arce, 1930, pág. 262). Y lo consiguió gracias a haber renovado «casi del todo su propio contenido y [...] poniéndose otra vez en directa comunicación con los hombres», para así expresar «los temores, dudas, pasiones, esperanzas y desmayos del siglo». Sorprende, por ello, su claro anticientifismo, siendo el XIX el siglo de la ciencia y los inventos, que es una de sus flagrantes contradicciones: la poesía no puede ser «la comprobación experimental de las teorías científicas, que convierten al hombre en el ser más esclavo y enfermo de la creación, despojándole del libre arbitrio y sometiéndole a la fatalidad del organismo, de la herencia, del temperamento y del medio ambiente» (*Ibíd.*, págs. 279-280). Darwin será el centro de sus ataques y, sin haberlo leído ni entendido, le dedicará un poema en el que se burla de la teoría de las especies y del evolucionismo, concluyendo que, de ser ciertos, sólo conducirían a las tiranías: «¡Batid gozosos las sangrientas manos, / déspotas y tiranos! / Ya entre el tumulto vuestra faz asoma. / Que el hombre a la razón dobla su frente; / mas sólo el hierro ardiente / la hambrienta rabia de las fieras doma». Frente a esta postura acientífica, los realistas de la escuela campoamorina entendían, como resume José Verdes Montenegro en su estudio sobre Campoamor de 1888, y procuró Melchor de Palau en *Verdades poéticas* (1890), que «es menester poner las ciencias al servicio del arte, agrandando su esfera con esa magnífica irrupción de ideas, de frases y de giros que en forma de literatura prosaica, de filosofía y de ciencias naturales van elevando cada vez más el nivel del espíritu humano» (Verdes Montenegro, 1888b).

Marcelino Menéndez Pelayo comparó a Núñez de Arce con Quintana, pero encontraba que había tenido la mala suerte de no contar con grandes hechos a los que dedicar los poemas. «No es culpa suya —escribía— el haber tenido que ser un Quintana sin Trafalgar, sin Bailén, sin Zaragoza» (Menéndez Pelayo, 1952, pág. 339), lo que no deja de ser una cruel ironía. El propio Núñez de Arce era consciente de ello y, en un poema a la muerte de Antonio Ríos Rosas lo observa: «Nuestros padres, con ánimo sereno / hallaron en los campos de pelea / algo fecundo, provechoso y bueno. / Nosotros, sumergidos en el cieno, / no encontramos un hombre ni una idea. / [...] Hoy la estéril república no tiene / ni un

cantor, ni un artista, ni un soldado». *Gritos del combate* es un libro escrito en torno a la Revolución de 1868 y, como el mismo poeta confiesa, «al calor de continuas turbulencias, palpita en estas composiciones la pasión que ha conmovido mi ánimo en las varias alternativas del combate» (Núñez de Arce, 1930, pág. 7). Domina en el libro un tono elevado y retórico, no exento de sinceridad.

Gaspar Núñez de Arce, como antes García Tassara, distingue varios tipos de poesía, una más lírica que él también practicó (pueden verse ejemplos recogidos en el libro *Miscelánea*, de 1886) y otra de preocupación civil. Cada momento histórico exige su tipo de escritura, y en el suyo no puede escribirse poesía clasicista: «¿es posible que una nación tan profundamente trabajada como la nuestra, donde todo está en tela de juicio; herida, desangrada, calenturienta, [...] estragada y corrompida, se satisfaga y entretenga con la oda ampulosa, sin sentido ni objeto, puramente imaginativa, artificial, rumorosa como la onda y el aire?»; tampoco la poesía romántica historicista, «las arcaicas reproducciones, frías como el retrato de un muerto, de nuestros tiempos gloriosos y caballerescos...»; y menos «esos suspirillos líricos, de corte y sabor germánicos, exóticos y amanerados, con los cuales expresa nuestra adolescencia poética sus desengaños amorosos, sus ternuras malogradas y su prematuro hastío de la vida» (Núñez de Arce, 1930, págs. XV-XVI). Núñez de Arce no malconsidera (en su libro de 1875 que venimos citando por una edición ampliada posterior), como a veces se ha dicho, específicamente la poesía de Bécquer, que tal vez no hubiera leído, sino la que viene llamándose «becqueriana». Para Manuel Machado el poeta llamaba «suspirillos germánicos» a ciertos poemitas campoamorinos, y Narciso Alonso Cortés observa que «el campo poético se hallaba totalmente invadido por el género sentimental [...] de las febles composiciones que prodigaban los mil imitadores de Selgas y Arnao» (Alonso Cortés, 1929, pág. 7). Además, Núñez de Arce tampoco desprecia esa poesía, sino que la considera inapropiada, dada la situación del país. Es preciso, como dice en el poema *Las arpas nudas*, acallar todos los instrumentos: «¡Poetas! hasta tanto / que la borrasca pase, / colguemos nuestras arpas / de los llorosos sauces. / Tal vez cuando la tierra / nuestros despojos guarde, / el viento las sacuda / y vibren, giman, canten». Es preferible contemplar «embellecida por el poeta, la arrogancia satánica del hombre, rebelde a todo freno, que lucha fieramente con las fuerzas ciegas de la naturaleza, con el poder de las sociedades o con los sobresaltos de su propia conciencia, atormentada por el remordimiento» (Núñez de Arce, 1893, pág. 6). Toma Núñez de Arce, por lo tanto, una postura más ética que estética, e intenta elaborar una poesía de fondo filosófico, que plantee los problemas de la duda motivados por la incredulidad y el deseo y la felicidad de creer, o bien motivados por la teoría política (defensa de la libertad, fundamentalmente) y sus efectos sociales (el motín incontrolado). Es famoso el soneto que cierra la primera edición de *Gritos del combate*, un soneto a Voltaire, a cuya influencia revolucionaria atribuye los males del presente: «Eres ariete formidable: nada / resiste a tu satánica ironía». Él ha sido el culpable de que la razón, desprovista de todo sentimiento religioso, gobierne el mundo y acabe propiciando la violencia revolucionaria. La conclusión no puede ser más rotunda: «Ya venciste, Voltaire. ¡Maldito seas!».

Núñez de Arce, que se encontraba entre los artífices del Sexenio democrático de 1868 a 1875, estará también entre sus liquidadores. Esa contradicción,

que expresa su evolución como ciudadano, corresponde a la de una burguesía liberal que ve superados sus propios planteamientos políticos. La Revolución del 68 se inició como una revolución burguesa que los movimientos populares desbordaron hacia la república y el cantonalismo. La defensa del parlamentarismo queda en versos como los del poema *Pobre loca*: «... un pueblo libre / ni límite ni coto / pondrá a sus desventuras mientras vibre / el arma en vez del voto».

Gregorio Martínez Sierra (1920, pág. 73), como otros modernistas, reconocía el mérito del poeta, pero le parecía excesivamente académico: «Siempre puso sus bien forjados versos al servicio de limpias y nobles ideas. Pero he aquí que bien pocas veces corre la vida por sus rimas, y éste es el principal defecto de su impecable poesía». La poesía de Núñez de Arce busca unos lectores bien pensantes y caerá en el olvido cuando las capas sociales lectoras abandonen las posiciones de la burguesía restauradora a la que expresa, lo que puede seguirse en las páginas de las revistas burguesas (Palenque, 1990b). Se ha podido hablar del camino cerrado por el que marchaba su poesía (Urrutia, 1983a, 1995). Está muy lejos del Romanticismo, pero no tiene confianza en el positivismo ni en la modernidad. Ni siquiera en la modernidad poética, como demuestran sus opiniones sobre la poesía en prosa: «Nada tan insoportable para mí como la *prosa poética*, no expresiva, sino chillona, no pintoresca, sino pintarrajeada, que con aletas de ángel y faldellín bordado de lentejuelas se columpia en el aire entre imágenes, antítesis e hipérboles como acróbata descoyuntado en la cuerda floja» (Núñez de Arce, 1930, pág. 282).

Producto de su desasosiego ideológico y vital es su insistencia en la duda, que Echegaray explicaba diciendo que «duda de los hombres, de las sociedades, de la política; hasta en algún acceso de fiebre podría dudar de los destinos del género humano; pero de ahí no pasa: ni en mayores profundidades ahonda» (Echegaray, 1917, pág. 17). Se ha interpretado también como simple desconfianza de todo (Romo, 1946, pág. 89). Ahora bien, Marcelino Menéndez Pelayo admiraba su «potencia de expresión, el empuje como de ariete, la rotundidad de la estrofa a un tiempo sobria y llena» (Menéndez Pelayo, 1952, pág. 341). Y es que Núñez de Arce cuida de modo especialísimo su verso. La poesía le parece excelente porque «esculpe la palabra como la escritura en la piedra; anima sus concepciones con el color, como la pintura, y se sirve del ritmo, como la música» (Núñez de Arce, 1930, pág. 278). Por ello exige y busca el cuidado formal: «Soprimir el ritmo, el metro y la rima sería tanto como matar a traición, la poesía, que tiene su forma adecuada, no artificiosa, sino espontánea y característica» (Núñez de Arce, 1887, pág. 283). Así, su verso se esculpe como la piedra, queda perfectamente construido y fijado sin fisuras. Elabora décimas perfectas, perfección que llega a la monotonía en los poemas largos. Menéndez Pelayo afirma que restauró y prácticamente introdujo en España el terceto dantesco. También renovó y fijó otras estrofas, como las de seis versos que utiliza en el poema *Tristezas*. Incluso escribe en verso libre.

Dado que Núñez de Arce busca la perfección de la estrofa y la rotundidad del verso, fijando en ello el carácter poético de su obra, se ha querido ver en él la influencia de los parnasianos franceses. En el discurso del Ateneo repasa la poesía europea de su tiempo y es de notar cómo destaca a los poetas de mayor cuidado de la forma a los que, dados los juicios que emite y estemos o no de

acuerdo, ha leído con atención. De Francia cita a Leconte de Lisle, Coppée y Sully Prudhomme, aunque le parecen fríos. José María de Cossío observa que «la impasibilidad de Leconte de Lisle y de su escuela está reñida con lo más esencial del temperamento y de la intención del poeta castellano» (Cossío, 1960, pág. 539). El ruso Apollon Nikolaevich Maikov y el italiano Carducci, a los que cita, también son poetas de verbo fuerte y versificación perfecta. Pero es en la poesía inglesa victoriana donde encuentra los autores más elogiados. Alaba sobremanera a Tennyson, «que simboliza [...] el estado de muchas inteligencias de nuestro siglo», Swinburne y Dante Gabriel Rossetti. Tennyson es, según Núñez de Arce, el vínculo de unión entre el ciclo byroniano y su presente. Una función que el poeta de Valladolid bien quisiera desempeñar en España. Las similitudes entre las poesías de los dos son importantes, como ya se ha dicho (Urrutia, 1983a). Ambos son joyeros del verso aunque de léxico simple y con escasas imágenes. El ritmo impecable y la pasión sólo muy levemente contenida. Ambos también tendieron a la dramatización del poema. En cuanto a la duda, también en Alfred Tennyson se aprecia la preocupación por contradicciones como la juventud y la vejez, la vida y la inmortalidad, la certeza y la duda. Cabe, por lo tanto, hablar no de parnasianismo en sentido estricto, pero sí de concomitancias con dicho movimiento poético francés que, al fin y al cabo, no hace sino coincidir en su preocupación formal con la poesía victoriana inglesa. Núñez de Arce, como dijimos, se integra así en una de las corrientes de más fuerza de la poesía europea del siglo XIX, aunque no haya sido aquella que diera pie a la poesía moderna.

Tras *Gritos del combate*, el poeta se entregó a la composición de poemas de largo aliento que se han calificado de efectistas y teatrales. Unos se centran en alguna figura histórica que se hubiese visto en alguna crisis espiritual similar a la suya propia, para reflexionar sobre ella: *Raimundo Lulio* (1875), *La última lamentación de lord Byron* (1878), Dante en *La selva oscura* (1879) o Lutero en *La visión de fray Martín* (1880). Estos textos corresponden a la tendencia narrativa postromántica de gran parte de la poesía europea de su tiempo. En cambio, otros buscan contar una historia, en una tradición de la poesía narrativa de origen romántico que ya era anticuada, legendaria (*El vértigo* [1879], *Hernán el Lobo* [1881]) o amorosa (*Un idilio y una elegía* [1879], *Maruja* [1886], *La pesca* [1884]).

3.7.3.3. La escuela de Núñez de Arce

Son muchos los poetas que imitaron a Núñez de Arce, con mayor o menor éxito, pero suelen citarse dos que alcanzaron cierta altura y fama: Emilio Ferrari (1850-1907) y José Velarde (1849-1892). Emilio Ferrari fue un declarado antimodernista, aunque hay en él ya cierto sentido de la modernidad (Martínez Cacho, 1960). Famoso por sus largos poemas *Pedro Abelardo*, *Dos cetros y dos almas* o los llamados *Poemas vulgares*, Cossío lo destaca como introductor «en la poesía en verso de una visión del paisaje que ha de convertirse en tópico [...]: la del paisaje castellano de llanura» (Cossío, 1960, pág. 545).

El gaditano Velarde es un versificador lleno de tópicos que homenajea a García Tassara y a Núñez de Arce, sus maestros. Más que por los poemas largos

que suelen citarse, tiene cierto interés por reducir el ámbito de su poesía civil incorporando el aspecto regional y casi nacionalista a su poesía. En el poema *Andalucía* se dice, con la obsesión por las piedras preciosas de que Cernuda acusara a los herederos del parnasianismo, que: «Todo es amor allí, luz y armonía, / cantos el ave, aromas el ambiente, / el prado flores, la mujer poesía, / y ser parecen de esmeralda el suelo, / de amatista la cúspide eminente, / de plata el río, de cristal la fuente, / de oro la nube y de zafiro el cielo». Otro aspecto digno de subrayarse es su interés por la vida hogareña en poemas como *Cuadro de familia* o *La poesía del hogar*. Poeta del lugar y familia es también el canario José Plácido Sansón (1815-1875).

Entre Campoamor y Núñez de Arce, con alguna defensa, más de palabra que de obra, de la poesía de Bécquer, están los poetas de la llamada Escuela Sevillana. Si alguna característica común pudieran, entre otros, tener los hermanos José de Velilla (*Poesías líricas*, 1912) y Mercedes de Velilla (*Poesías*, 1918), Concepción de Estevarena (Romo, 1979), Antonia de Lamarque (*Poesías líricas*, 1893), Carlos Peñaranda (*Sonetos*, 1908) o Benito Mas y Prat, el defensor de Bécquer en la Sevilla de su tiempo, según Juan Ramón Jiménez (*Obras escogidas*, 1891), es el mantenimiento de cierta concepción clasicista del poema que ellos consideran específico de la tradición sevillana y que no era sino resistencia a las innovaciones del Romanticismo. Tal vez uno de los poetas más olvidados y, sin embargo, más interesantes pudiera ser José Lamarque de Novoa (*Poesías líricas*, 1895), buen sonetista, que entendió al jovencísimo Juan Ramón y supo prever, si no la modernidad, sí la crisis de una estética.

3.8

El renacimiento de la literatura gallega

A partir de la Guerra de la Independencia contra los franceses comienza a desarrollarse en Galicia un sentimiento nacionalista que había permanecido latente en los siglos anteriores. La creación de un Gobierno «patriótico» favorece el uso del gallego y da lugar a una literatura de propaganda, interesante para el estudio de la lengua, pero de escasos valores literarios⁴⁰. De esta época que precede al auténtico *Rexurdimento*, se suelen destacar por sus valores literarios la obrilla de teatro *A casamenteira* de Antonio Benito Fandiño (1770-1831) y dos composiciones escritas en gallego de Nicomedes Pastor Díaz (1811-1863): una

⁴⁰ Aquí podríamos incluir el romance anónimo *Un labrador que foi sarxento aos soldados do novo alistamento* o las *Proezas de Galicia* de José Fernández Neira, donde se narran episodios de la lucha de los campesinos contra los franceses. O la composición satírica *Diálogo entre dos labradores gallegos, afligidos, y un abogado instruido, despreocupado y compasivo* de Pedro Boado Sánchez, en el que los labriegos hablan en gallego y el abogado en castellano.

Alborada y una *Égloga* ⁴¹. Los poemas de Pastor Díaz siguen los modelos de Garcilaso y Meléndez, muy patente en la métrica —liras y estancias— y en la abundancia de diminutivos. Para algunos autores, la *Alborada* constituye «el primer balbuceo lírico del siglo XIX gallego» (Tarrío, 1994, pág. 101).

Lo que se suele considerar como punto de partida del auténtico Rexurdimento gallego es el libro de Xoan Manuel Pintos *A gaita galega*, publicado en Pontevedra en 1853. En parte es un manual de iniciación a la lengua gallega ⁴² en el que se mezclan poemas, discursos, vocabularios, diálogos, tanto en gallego como en castellano y latín. Pero, como ya señaló Carballo Calero (1963, págs. 73-74), es también un alegato patriótico y «una especie de apología general de Galicia». Su importancia fue destacada por Ramón Cabanillas, cuyas palabras se citan siempre: «Este libro é a pedra de alicerce da nosa renacementa» ⁴³. Con Rosalía de Castro se inicia la etapa que Carballo Calero llama Renacimiento pleno (*Ibíd.*, pág. 67). Modesto Hermida (1995) considera la obra *Maxina ou a filla espúrea* (1880), de Marcial Valladares Núñez, el punto de partida de la narrativa del Rexurdimento gallego.

3.8.1. Rosalía de Castro

Nació Rosalía en Santiago de Compostela en 1837. Las circunstancias que rodearon su nacimiento y primeros años recuerdan los episodios de los folletines románticos: en la partida de nacimiento figura como hija de padres incógnitos y se señala en una nota que no pasó a la Inclusa por haberse hecho cargo de ella su madrina, una mujer desconocida, llamada Francisca Martínez, que al parecer era persona enviada por el padre de la criatura. Su madre, doña Teresa de Castro y Abadía (1804-1862), era de familia hidalga, aunque pobre. El padre era don José Martínez Viojo (1798-1871), presbítero de la catedral de Santiago, que, por su condición de clérigo, no pudo reconocer a la niña.

Los primeros años de su vida los pasa Rosalía con las hermanas de su padre en la pequeña aldea de Ortuño. La simpatía con que Rosalía habló siempre del mundo rural gallego y su identificación cordial con marginados de cualquier clase creo que está estrechamente relacionada con su pasado de niña aldeana sin padres. No sabemos en qué medida doña Teresa de Castro se ocuparía de la pequeña Rosalía en sus primeros años. Lo que se sabe es que en 1850 se había ya hecho cargo de su hija y vivían juntas en Santiago ⁴⁴, donde Rosalía recibió la escuela instrucción que se daba a las jóvenes de la época.

⁴¹ La *Alborada* se publicó en *El Museo Artístico Literario*, el 11 de marzo de 1928. La *Égloga* fue descubierta entre otros manuscritos en 1951 por José M.^a Álvarez Blázquez y, aunque no está firmada, todos los estudiosos han coincidido en atribuirle a Pastor Díaz.

⁴² El título completo de la obra ya lo indica: *A gaita gallega tocada polo gaitero, ou sea Carta de Cristus para ir deprendendo a ler, escribir e falar ben a lingua gallega, e aínda máis*.

⁴³ («Este libro es la piedra base de nuestro renacimiento»), «A labourea de avantora», *Galicia. Revista del Centro Gallego* 466 (1952), pág. 15.

⁴⁴ Las últimas investigaciones, inéditas, de Fermín Bouza Brey sobre esta cuestión fueron dadas a conocer por Mauro Armiño en los apéndices a su edición de *En las orillas*

Las relaciones de Rosalía con su madre fueron buenas, a juzgar por las huellas que dejaron en su obra. Ya en su primera novela Rosalía rompe una lanza en favor de las madres solteras que «santifican su yerro» conservando a su lado al fruto de «un momento de perdición»⁴⁵. A la muerte de doña Teresa, el libro de poemas *A mi madre* da testimonio del dolor de la autora.

Un capítulo importante de la biografía rosaliana es el de sus relaciones con Manuel Murguía, su marido. Se casaron en Madrid el 10 de octubre de 1858, cuando Murguía (1833-1923) era ya un joven valor de la cultura gallega y persona conocida en el mundillo literario madrileño. En los escasos fragmentos de cartas que se conservan de Rosalía a su marido encontramos, junto con alguna declaración de cariño, numerosas quejas de falta de atención y, como ella misma dice, «reflexiones harto filosóficas respecto a la realidad de los maridos y la inestabilidad de los sentimientos humanos» (Naya, 1953, pág. 83). La destrucción por Murguía antes de su propia muerte de todas las cartas que conservaba de su mujer nos ha privado de un testimonio objetivo para opinar sobre sus relaciones⁴⁶. Biógrafos y críticos las han interpretado según su particular opinión. Jesús Alonso Montero hace hincapié en los condicionamientos sociales que empujarían a Rosalía a buscar protección en un hombre como Murguía⁴⁷ y, en el extremo opuesto, Bouza Brey considera a Murguía el artífice de la obra literaria de su mujer, que sin su ayuda y estímulo no hubiese llegado a publicar muchas de sus obras⁴⁸.

Un aspecto significativo de su biografía es su escasa participación en la vida social y política de la época, pese a estar casada con un activo militante del partido Progresista y Provincialista⁴⁹. Ni participó ni se ocupó de política en su obra,

del Sar, Barcelona, Plaza Janés (1985). Las anteriores fueron publicadas en el artículo de Bouza (1955).

⁴⁵ Refiriéndose a Teresa, la Expósita, dice: «Hija de un momento de perdición, su madre no tuvo siquiera para santificar su yerro aquel amor con que una madre desdichada hace respetar su desgracia ante todas las miradas, desde las más púdicas hasta las más hipócritas» (*La hija del mar*, Madrid, Akal [1982], pág. 24).

⁴⁶ Mi opinión acerca de este punto la he dado hace ya muchos años (Mayoral, 1969). Hoy tengo que subrayar que Murguía no sólo estaba preservando su propia imagen para la posteridad, sino la de Rosalía, que entonces empezaba a experimentar un proceso de mitificación en Galicia y que se vería perjudicada por la imagen demasiado «real» que se plas-maba en las cartas.

⁴⁷ En un primer trabajo manifestaba una opinión muy negativa, que no ha vuelto a reproducir y que por ello no citamos. Más tarde matizó su postura: «Rosalía, como tantas mujeres españolas de 1857, debió de creer que sólo se alcanza la realización personal plena en el matrimonio; por otra parte, la extraña orfandad en que había vivido la empujaba a buscar compañía, amparo y ayuda» (1972, pág. 24).

⁴⁸ Traduzco sus palabras: «De la mano de su marido, pues, entró Rosalía en la gloria, ya que fue el primer admirador de sus excelsas cualidades poéticas, con sacrificio incluso de las propias [...]. El nombre de Murguía tiene que figurar al frente de toda la obra de Rosalía por el amoroso cuidado que puso en su brillo, frente a la recatada actitud de su esposa, apartada siempre de los cenáculos donde se forjan, con razón o sin ella, las famas literarias». (Estudio introductorio a su edición de *Cantares gallegos*, Vigo, Galaxia [1970], pág. 12.)

⁴⁹ *El provincialismo*, en palabras de Ramón Villares, se caracteriza por ser una «amalgama de regeneracionismo y autonomismo político, en el que se valora encomiásticamente todo lo gallego» (1985, pág. 174).

en ella no hay alusiones a hechos políticos de la historia gallega o española: los mártires de Carral, el banquete de Conxo, la Revolución del 68... Ni tampoco hay esa poesía de circunstancias, poemas en álbumes o abanicos, tan característica de la época. Hizo una vida muy retirada que contrasta con el papel importantísimo que representó en la toma de conciencia de Galicia como pueblo.

Rosalía murió a los cuarenta y ocho años en su casa de Padrón, el 15 de julio de 1885, a consecuencia de un cáncer de útero. Era ya entonces una escritora estimada y respetada en Galicia. Antes de morir mandó que se quemasen todos sus manuscritos inéditos, labor que realizó su hija mayor. Sus últimas palabras fueron: «Abrid esa ventana que quiero ver el mar». Desde su casa de Padrón no puede verse el mar, que está muy lejos, pero una vez más Rosalía hacía realidad viva, auténtica, el tópico literario: quería ver el mar que tantas veces había cantado en sus versos, el mar que la tentaba a reposar en su lecho «misterioso y frío»: el mar de la muerte en el que definitivamente iba a descansar.

3.8.1.1. *Cantares gallegos*

Publicado en 1863, «fecha auroral» en expresión de Alonso Montero (1972, pág. 29), *Cantares gallegos* es unánimemente considerado el punto de partida del pleno Renacimiento gallego. El prólogo del libro no deja dudas acerca de la intención social de su autora. Sus propósitos abarcan una amplia gama de reivindicaciones, que van desde la demostración de que la lengua gallega, «dulce y sonora», es tan apta como cualquier otra para la expresión poética, a la denuncia de la injusticia que el resto de España comete con el pueblo gallego, que no merece el desprecio de que es objeto.

El carácter de portavoz, la conciencia de una misión es muy patente en algunos poemas. Así en el que inicia el libro: «Cantarte hei, Galicia, / teus doces cantares / que así mo pediron / na veira do mare [...] / Que así mo pediron / que así mo mandaron / que cante e que cante / a lingua que eu falo». Lo mismo sucede en el que cierra la primera edición, «Eu cantar, cantar, cantei», donde la cantora justifica su función y disculpa sus fallos por el amor a la patria que la ha inspirado.

Llevada por su afán apologético se propone reflejar no sólo la belleza del paisaje, sino las costumbres, las creencias, la idiosincrasia de sus gentes⁵⁰. Más importante que la descripción de romerías (*Nosa señora da Barca, Se a vernos, Marica, nantoutre viñeras*) o de las reuniones en el molino (*Fint un domingo*) o los tipos pintorescos (*Un repoludo gaiteiro*) es el esfuerzo realizado por Rosalía para reflejar la mentalidad de su pueblo. *Cantares* es en cierto modo poesía épica, porque su autora no habla de su propia intimidad, sino que de un modo muy consciente y con escasas excepciones —una de ellas es el poema *Campanas de Bastabales*— está dando expresión a la visión del mundo de Galicia, está dando voz a un pueblo que hasta entonces no la tenía. Ésa es la razón por la que

⁵⁰ Para Cardwell, el libro representa «una búsqueda de los valores psicológicos permanentes de una raza» (1986, pág. 447). Lo pone en relación con las ideas de Taine y considera a Rosalía precursora de los conceptos de «intrahistoria» y de la importancia concedida al pueblo en el devenir de la historia.

encontramos en *Cantares gallegos* notas que no habían aparecido antes en la poesía de la autora y que tampoco volverán a repetirse: sensualidad, alegría de vivir, picardía, desenfado, fe sencilla y sólida, cantos de amor... todo eso Rosalía lo recogió del pueblo⁵¹. Así lo dice en el prólogo:

Non habendo deprendido en máis escola que a dos nosos probes aldeans, guiada solo por aqueles cantares, aquelas palabras cariñosas e aqueles xiros nunca olvidados que tan dosemente resoaron nos meus oídos desde a cuna en que foron recollidos polo meu corasón como harencia propia, atrevínme a escribir estes cantares⁵².

En este sentido son muy interesantes poemas como *Díxome nantontre o cura*, en el que una jovencita proclama su derecho a disfrutar del amor, aunque «sea pecado», como le ha dicho el cura, y donde encontramos una bella descripción del amante dormido bajo un árbol y de los deseos que inspira a la joven que lo observa. Esta concepción del amor como algo bueno en sí, al margen de las normas —la chica se lamenta de que él no la quiera «ni soltera ni casada»— es insólita en la obra de Rosalía y en ella emergen restos de una cosmovisión precristiana de tipo naturalista. Y lo mismo podríamos decir de la devota que le pide a san Antonio un hombre «para un remedio» (*San Antonio bendito*) o de la alegre costurerilla que acaba insultando a la santa que la sermonea en lugar de favorecer sus deseos de ir a la romería (*Miña Santiña, niña Santasa*). Junto a estas visiones simpáticas y optimistas del pueblo encontramos otros poemas de denuncia de injusticias; *Castellanos de Castilla* está puesto en boca de una mujer cuyo hombre ha muerto a consecuencia del mal trato recibido en Castilla, a donde ha ido a trabajar. El tono es violento, y se llega al puro insulto. Castilla es calificada de «miserable fanfarrona». La circunstancia individual queda trascendida para denunciar la situación injusta de los trabajadores temporeros: «Premita Dios, castellanos, / castellanos que aborrezco / que antes os gallegos morran / que ir a pedirvos sustento. / Pois tan mal corazón tendes, / secos fillos do deserto, / que si amargo pan vos ganan / dádesllo envolto en veneno». Este poema tiene un correlato masculino, de menor fuerza, *Castellana de Castilla*: es la despedida de un mozo desdénado que aprovecha la ocasión para atacar la soberbia del país y comparar su fealdad de desierto con la feracidad de la tierra gallega⁵³.

⁵¹ Shelley Stevens (1986), ha destacado con acierto el papel auténticamente popular, al margen de la tradición culta y del magisterio de poetas como Anón, de la obra gallega de Rosalía. Y también el carácter femenino de esa tradición, de esos cantares que Rosalía oye «desde la cuna».

⁵² «No habiendo aprendido en más escuela que en la de nuestros pobres aldeanos, guiada sólo por aquellos cantares, aquellas palabras cariñosas y aquellos giros nunca olvidados que tan dulcemente resonaban en mis oídos desde la cuna y que fueron recogidos por mi corazón como herencia propia, me atreví a escribir estos cantares.»

⁵³ Rosalía demostró siempre una absoluta incompreensión hacia la belleza del paisaje castellano que sería cantado por Unamuno y los escritores del 98. El adjetivo con que suele describirlo más frecuentemente es «quemado».

Los dos poemas más famosos de *Cantares gallegos* son también de tema social, pero de un tono quejumbroso y dulce que se identificó falsamente con el general del libro: *Airiños, airiños, aires* es el lamento de una mujer que se siente morir lejos de la patria. La emotiva evocación de la familia y de la tierra lejana, las notas ruralistas, el hondo sentimiento de soledad y extrañamiento, junto con la eufonía de los versos, han hecho justamente célebre este poema en un pueblo donde la emigración ha sido una constante. En cuanto a su aceptación fuera de Galicia se debe sin duda a su carácter de queja y no de denuncia, que encaja a la perfección con la imagen preconcebida de dulzura y nostalgia que se atribuye al emigrante gallego. Casi lo mismo hay que decir de la versión masculina de este poema, el adiós del emigrante, puesto esta vez en boca de un joven: *Adiós, ríos; adiós, fontes*. En la primera versión de este poema⁵⁴ era mucho más patente el carácter de denuncia: el joven se despide muy tiernamente de la vaca y de sus muertos, pero deja claro que se va por una situación social injusta: porque trabaja de sol a sol y todo es para los señores.

Las formas métricas de *Cantares* responden en su mayor parte a los esquemas populares: versos de arte menor y estrofas y combinaciones tradicionales: muiñeiras, romance, seguidillas. No encontramos las innovaciones rítmicas que serán características de la poesía posterior de Rosalía.

Aunque las notas de denuncia y de reivindicación de un pueblo nos parecen hoy fundamentales en *Cantares gallegos*, este carácter no fue considerado así fuera de Galicia. El libro tuvo éxito porque se entendió como una obra folclórica en la línea de Antonio Trueba, autor en quien Rosalía se inspiró, según declara en el prólogo, y por quien sentía gran admiración. Tanto por la métrica como por los temas —mundo rural— encajaba en lo que se consideraba popular, tradicional y en este sentido el uso de la lengua gallega no despertó desconfianza: se utilizaba un lenguaje popular, un dialecto, para tratar de temas sencillos, para reflejar un mundo de campesinos y pescadores sin mayores trascendencias. La sorpresa y el escándalo llegarán con el libro siguiente: con *Follas novas*.

3.8.1.2. *Follas novas*

Se publicó en 1880 y desde el prólogo demuestra ya la madurez alcanzada y la evolución vivida por la autora a lo largo de los trece años transcurridos desde la aparición de su primera obra en gallego⁵⁵. Rosalía señala en el prólogo las

⁵⁴ Es el poema más antiguo del libro. Se publicó por primera vez en *El Museo Universal* de Madrid en 1861 y después en el *Álbum de la Caridad* en 1862. Al incorporarlo al libro suprimió la estrofa que dice: «Por xiadas, por calores / dende que amañece o día / dou á terra os meus sudores / Mais canto esta terra cría / todo... todo é dos señores». La estrofa siguiente ha perdido gran parte de su carácter de denuncia al quedar sola: «Mais son probe e ¡mal pecado! / a miña terra n'é miña / que hastra lle dan de prestado / a beira por que camaña / ó que nacéu desdichado» (véase Machado da Rosa, 1957, págs. 92-106).

⁵⁵ Parece ser, sin embargo, que había escrito la mayoría de los poemas durante su estancia en Simancas en los años 1870-1871, según se sabe por una nota de Murguía (Naya, 1953, pág. 40), y esto coincide con lo que dice la propia Rosalía en el prólogo: «Máis de

diferencias respecto a *Cantares*: el nuevo libro no es «hijo de la misma inspiración»; aquél correspondía a días de «esperanza y juventud»; éste, escrito «en medio de todos los destierros», corresponde al otoño de su vida⁵⁶. Aunque reconoce que en el libro predominan los poemas líricos, declara que el escritor no puede ser ajeno al medio en que vive y no hacerse eco del dolor que contempla. Mantiene su postura de defensa de la lengua gallega y es consciente de su papel en el *Rexurdimento*: «Non era cousa de chamar as xentes á guerra e desertar da bandeira que eu mesma había levantado».

Y tras estas declaraciones, otra más sorprendente: su decisión de no volver a escribir en gallego: «Pagada xa a deuda en que me parecía estar coa miña terra, difícil é que volva a escribir máis versos na lingua materna». ¿A qué se debe esa decisión? No lo sabemos, pero creo que ese gesto demuestra que Rosalía no actuaba con la mentalidad de un militante político, de una persona, como era Murguía, consagrada a la tarea de reconstruir un país, sino como una artista, como un poeta que, en un momento dado, elige la lengua en que quiere expresarse. Siempre he entendido esa actitud de Rosalía como una reivindicación de la libertad del arte, y creo también que es esa libertad e independencia de la escritora respecto a ideologías políticas concretas lo que da universalidad a su obra poética⁵⁷. La muerte convirtió en definitiva aquella decisión que, probablemente, Rosalía habría revisado, dada sobre todo la insistencia de Murguía⁵⁸. Pero, de hecho, *Follas novas* es su última obra en gallego.

Carballo Calero marca la distancia con *Cantares* bajo el epígrafe: «Del folclore a la metafísica» (1963, pág. 179). Y, en efecto, lo que sorprendió en la

diez anos pasaron [...] desde a maior parte destes versos foron escritos [...] no deserto de Castilla» (Castro, R., 1990, pág. 109).

⁵⁶ Un presagio de muerte parece oírse en las palabras de Rosalía: «Que el sol de la vida, el mismo que alumbra el mundo que habitamos, no luce en sus albores de la misma suerte que cuando va a ponerse tristemente, envuelto entre las nubes del postrero otoño».

⁵⁷ Posteriormente, reforzaron su actitud los ataques recibidos a causa de unos artículos aparecidos en *El Imparcial*, donde Rosalía comentaba una vieja costumbre de algunos pueblos marineros gallegos, la «prostitución hospitalaria», que consiste en ofrecer una de las mujeres de la familia al marino que llega a sus costas después de una larga travesía. Esta costumbre parece ser que no está documentada en Galicia, y en la prensa gallega se criticó duramente a Rosalía. En *La Concordia* se decía: «... pero jamás pudiéramos imaginar que una *mujer ilustrada*, y por apéndice *gallega*, fuera capaz de intentar el extravío de la opinión pública, haciendo relación de hechos que no son peculiares ni de nuestras costumbres ni de la época en que vivimos» (Naya, 1953, págs. 95-96).

⁵⁸ Se conserva una carta de Rosalía muy interesante para este punto. Está fechada a 26 de julio de 1881 y en ella se ratifica en su actitud en contra de la opinión de su marido. Reproduzco algunos fragmentos: «Me extraña que insistas todavía en que escriba un nuevo tomo de versos en gallego [...] ni por tres, ni por seis, ni por nueve mil reales volveré a escribir nada en nuestro dialecto, ni acaso tampoco a ocuparme de nada que a nuestro país concierna [...] Se atreven a decirme que es fuerza que me rehabilite ante Galicia. ¿Rehabilitarme de qué?, ¿de haber hecho todo lo que en mí cupo por su engrandecimiento? [...] ¿Qué algarada ha sido esa que en contra mía han levantado cuando es notorio el amor que a mi patria profeso? [...] El país que así trata a los suyos no merece que aquellos que tales ofensas reciben vuelvan a herir la susceptibilidad de sus compatriotas con sus escritos buenos o malos» (Naya, 1953, págs. 93-94).

época fue que *Follas novas* hablaba en una lengua supuestamente inculta de temas elevados: el sentido de la vida humana, la muerte, las creencias religiosas o la falta de ellas, la propia obra poética... Como Heine en Alemania y Bécquer en castellano, lo hacía además utilizando formas nuevas, de aparente sencillez y con una retórica diferente a la que el Romanticismo había popularizado.

El libro se inicia con una serie de poemas en los que Rosalía se cuestiona y toma como objeto de la poesía su propio quehacer poético. El primer poema plantea su diferencia respecto a lo que la sociedad considera femenino: «Da-quelas que cantan as pombas i as frores / Todos din que teñen alma de muller, / Pois eu que n'as canto, Virxe da Paloma / ¡Ai!, ¿de que a terei?» (Castro, R., 1990, pág. 117). En el segundo poema reflexiona sobre el sentido de la labor creadora: «E ben, ¿para que escribo? / E ben, porque así semos, / Relox que repetimos / Eternamente o mesmo» (*Ben sei que non hai nada*, 1990, pág. 118).

Reflexiona también sobre el carácter espontáneo de su inspiración, la rareza de las formas que emplea y la íntima relación que guardan con su propia naturaleza (*Tal como as nubes, Diredes destes versos, i é verdade, ¡Follas novas!, risa dáme*). Más adelante volverá sobre este tema en el poema *Silencio*. La conclusión es la misma a la que había llegado Lamartine: la condición de poeta la obliga al canto. Pero la diferencia con el resto de las escritoras románticas es que Rosalía no lo convirtió en un argumento para defender los derechos de las mujeres a la escritura, como la Coronado, sino que lo vivió como un problema más de una existencia conflictiva, en la que el poeta se interroga y no encuentra respuesta sobre el sentido de esa facultad poética.

En *Follas* se configura una visión de la vida humana verdaderamente pesimista, que parte de una premisa fundamental: la conciencia es fuente de dolor. Aparte del sentido general que se desprende de su obra, Rosalía expresa esa idea con hondura y sencillez e incluso con una chispa de humor negro en los poemas *Teño un nial que non ten cura* y *Mais ve que o meu corazón*. Del amor se destacan los aspectos negativos. El amor pasión es reiteradamente condenado por Rosalía, que lo ve como una trampa para la mujer, siempre víctima (*Nin as escuras, Amores cativos*). El único amor bueno le parece un sentimiento que, más que amor, habría que llamar cariño o amistad (*Bos amores*). Pero, en definitiva, todo amor es sólo ilusión, algo que el amante inventa y proyecta sobre el amado⁵⁹ (*Pois consolate, Rosa*). Por eso no puede nada contra el tiempo, el gran destructor de todas las ilusiones humanas (*Lévame a aquela fonte cristaiña, Alá pola alta noite, Cal as nubes no espazo sin límites*).

¿Qué papel representan las creencias religiosas en esta concepción de la existencia? La respuesta no es sencilla⁶⁰ porque Rosalía tiene posturas contradicto-

⁵⁹ Aunque es muy improbable que Rosalía conociese el tratado *de l'Amour* (1822) de Stendhal, hay curiosas coincidencias en el análisis de la idealización amorosa.

⁶⁰ Los especialistas de la obra de Rosalía han interpretado de muy diverso modo su religiosidad: Claude Poullain (1974) defiende siempre su ortodoxia, mientras que Carballo Calero (1979) y Briesemeister (1959) tienden a destacar las dudas y los aspectos conflictivos. El teólogo Torres Queiruga (1985) valora de forma positiva la vivencia del «silencio de Dios» que aparece en su obra. Mis ideas sobre este punto las he expuesto con amplitud en el capítulo «La religiosidad» de mi libro *La poesía de Rosalía de Castro*, 1974, págs. 35-60.

rias: a veces se confiesa creyente (*Na catedral*) y en otras muchas prescinde de toda justificación trascendente de la vida. Hay en ella un deseo de crecer (*A disgracia*) y a eso hay que añadir que la fe significaba un vínculo con la figura de su madre y el mundo de sus mayores con el que no quería romper. Para acabar de complicarlo, aparecen en su obra huellas de una corriente de espiritualidad precristiana, que pervive también en creencias populares como la de la Santa Compañía. Esta religiosidad primitiva parece la más arraigada en Rosalía, que cree en la pervivencia tras la muerte, en un «Más Allá» difuso, el Alén, en el que los muertos, las «sombras» siguen participando de la vida de los vivos y comunicándose con ellos.

Las «sombras» son una creación del mundo poético rosaliano. Aparecen en *A mi madre*, las vemos alguna vez en *Cantares* y se instalan definitivamente en *Follas*. Rosalía se refiere siempre a las sombras con gran naturalidad, sin ningún misterio, como algo que forma parte de la vida cotidiana⁶¹: se despide de ellas cuando llega la hora de partir (*¡Adiós!*). Las sombras esperan en las casas abandonadas la vuelta de los emigrantes (*¡Padrón!... ¡Padrón!*) y sienten celos del nuevo amor de la mujer amada (*Olvidénlo-los mortos*). Y el mayor sentimiento de soledad, de extrañamiento, se produce cuando las sombras no la reconocen (*Extranxeira na súa patria*).

No duda, pues, Rosalía de la pervivencia tras la muerte; las contradicciones y las dudas empiezan cuando hay que explicar el sentido de la vida, es decir, en el terreno específico de la religión cristiana. Lo que podemos decir es que en gran número de poemas presenta una visión desoladora de la existencia, sin ninguna justificación trascendente (*Paz, paz deseada, Cada noite eu chorando pensaba, A un batido outro batido, Meses do inverno fríos...*). Encontramos, incluso, en uno de sus mejores poemas, una aceptación de la falta de sentido trascendente de la vida y de la radical soledad del ser humano. Más allá de la nostalgia de la tierra, del amor o de la amistad, Rosalía se enfrenta a la soledad existencial y la acepta: «Algúns din ¡miña terra! / Din outros ¡meu cariño! / I este ¡miñas lembranzas / I aquel ¡os meus amigos! / Todos sospiran, todos, / Por algún ben perdido. / Eu só non digo nada, / Eu só nunca suspiro, / Que o meu corpo de terra / I o meu cansado espírito / A donde quer que eu vaia / Van conmigo» (Castro, R., 1990, pág. 123).

El pesimismo es también común a la poesía social de *Follas novas*; ésta es la primera gran diferencia con *Cantares*. La segunda es la perspectiva predominantemente femenina. El tema fundamental es el de la emigración, que refleja con gran riqueza de matices; denuncia la situación de los campesinos a quienes una injusta situación obliga a buscar el pan en otras tierras (*¡Pra a Habana!, ¿Por que?, Foi a Pascoa enxoita*), pero también la de aquellos que, llevados por su apego al terruño, malviven, resignados a la miseria (*Terra nosa, Miña casaña, meu lar*). Dibuja el retrato del emigrante animoso y aventurero (*¡Ánimo, compañeiros!*) y el del egoísta, que olvida a la mujer que le espera (*¿Que lle digo?*).

⁶¹ No hay que confundir las sombras, a las que casi siempre aplica el posesivo «mis sombras», y que responden a un concepto sustantivo, con la «negra sombra», que es un símbolo, cuyo término real es un concepto abstracto.

Y sobre todo refleja la realidad de un pueblo de mujeres, sin hombres jóvenes, solas con viejos y niños (*Este vaise y aquel vaise*). Toda la vida rural gallega está vista a través de esos trozos de vida de mujer.

Hay mujeres que suspiran por el amado ausente, como en las cantigas galaico-portuguesas (*Tecín soia a miña terra*), que buscan el reposo en la muerte (*As Torres de Oeste*), que son incapaces de vivir un nuevo amor (*¡Olvidémo-los mortos!*). Hay también mujeres abandonadas, burladas, desesperadas. En muchos casos la voz que habla en el poema no es diferenciable de la voz lírica de Rosalía. Así sucede en *Eu levo unha pena, ¡Quérome ir, quérome ir!, Dende aquí vexo un camiño, O sol fun quentarme*, entre otros. Han desaparecido de *Follas novas* las alegres jovencitas que acudían a las romerías de *Cantares* a buscar novio. El tiempo se ha llevado ilusiones y esperanzas: «Non digás nunca ós mozos que perdechesh / A risoña esperanza / Do que a vivir comeza sempre é amiga / ¡So enemiga mortal de quen acaba...!» (*Alá pola alta noite*, 1990, pág. 124).

Como sucede con la poesía de Bécquer, *Follas novas* da la impresión de una gran sencillez formal y por las mismas razones: eliminación de cultismos en el vocabulario, falta de hipérbatos, escasez de metáforas, imágenes tomadas del mundo cotidiano. Y curiosamente el recurso más habitual es, igual que en Bécquer, las construcciones paralelísticas. No se puede hablar sin embargo de influencia, sino de un proceso paralelo de depuración de los procedimientos retóricos del Romanticismo. Uno de los elementos formales que más llamó la atención fue el extraño ritmo de muchas combinaciones métricas, que en ocasiones se interpretó como un defecto, una falta de maestría de la autora, pero que obedece a un propósito determinado. Rosalía gustaba de combinar el octosílabo con metros de ritmo muy diferente, creando un ritmo entrecortado, disonante que se ajusta a la temática del poema. Así sucede en *¡Mar! cas túas augas sin fondo, A ventura é traidora, Vanidade, San Lourenzo, ¡Olvidémo-los mortos!*, donde mezcla versos de ocho y diez sílabas; o en *Bos amores*, donde combina octosílabos y alejandrinos.

Rosalía era muy consciente de la rareza de esos ritmos y ella misma lo comenta, a veces en serio: «Diredes destos versos, i é verdade, / que ten estrana, insólita armonía» (Castro, R., 1990, pág. 120), y otras en tono de broma, asegurando que parecen hechos para leerse «a soplamocos» («Fas uns versos... ¡ai que versos!», *Ibíd.*, pág. 276). Hay dos recursos expresivos en los que Rosalía es maestra y que alcanzan en *Follas* su plenitud: el símbolo y el fragmentarismo. Rosalía utiliza el símbolo para transmitir sus vivencias más hondas y complejas y en *Follas* se encuentra el más famoso y comentado de toda su obra: la negra sombra.

¿Cuál es el término real de ese símbolo? ¿Qué es eso que atormenta a Rosalía, que se mofa de ella, que la acompaña adonde va, que está en todas partes, que se integra en su propia naturaleza? Las respuestas han sido tantas y tan variadas como los críticos que se ocuparon del poema⁶². Repasando su poesía

⁶² Para Carballo Calero, la negra sombra simboliza «la memoria del pasado» (1971, págs. 79-85). José Luis Varcla piensa que se refiere a su origen ilegítimo, es la mancha oscura de su origen (1958, pág. 169). Para García Sabell representa la conciencia existencial (1952, págs. 41-56). Otras interpretaciones son más puntuales: para Machado da Rosa es

podemos ver que las notas que atribuye a la negra sombra coinciden con las que atribuye al dolor existencial⁶³; por ello creo que la negra sombra es un símbolo muy amplio que representa el dolor de vivir, no una desgracia ni una circunstancia concreta, sino la conciencia del ser humano como ser doliente, lo que Rubén Darío llamaba «dolor de ser vivo»⁶⁴. Otro símbolo famoso, sobre todo por haber inspirado el de la «espiná dorada» de Antonio Machado, es el del clavo. Esta nostalgia del dolor es un tema repetido en la obra de Rosalía que encontrará su mejor formulación en su libro *En las orillas del Sar*. Otros símbolos interesantes son el del camino (*Dende aquí vexo un camiño*), que representa la atracción de lo desconocido y el deseo de huir de uno mismo; la paloma del poema *Sin niño* o la mujer de *¡Soia!*, que son símbolos de la soledad.

El otro gran recurso expresivo del libro es el fragmentarismo, procedimiento que se da en la poesía tradicional y que Rosalía bebe directamente del pueblo. Como en los romances viejos, muchos poemas de *Follas* parecen fragmentos desprendidos de una obra más larga: son poemas breves, de gran concisión y dramatismo, que concentran en pocas líneas toda la fuerza y la emotividad de la historia completa. Aunque alguno tiene la forma de diálogo como *Premiá Dios que te vexas*, generalmente son monólogos, voces de personajes que manifiestan su dolor y casi siempre son mujeres: «Non coidarei xa os rosales / Que teño seus, nin os pombos: / Que sequen como eu me seco, / Que morran, como eu me morro» (Castro, R., 1990, pág. 340).

3.8.1.3. Poesía en castellano: *La flor*, *A mi madre*, *En las orillas del Sar*

Rosalía inicia su carrera literaria con un libro de poemas en castellano, *La flor*, publicado en 1857. El libro responde a la estética romántica en general y a la influencia concreta de Espronceda en particular: fragmentos, confesiones íntimas y leyendas fantásticas, contadas en octavas reales, tercetos, quintillas, redondillas y versos de muy diversa medida, incluidos los bislabos, en los que la influencia de Espronceda es casi plagio. Son escasas las notas originales⁶⁵: una es el sentimiento de ser objeto de burla, de ser señalada por la curiosidad de la gente («La risa y el sarcasmo por doquiera / que fuera yo mi corazón palpaba», *Frag-*

un símbolo de Aurelio Aguirre y aludiría relaciones entre ambos (1954); también Corona (1882). Analizo con más detenimiento las interpretaciones de este símbolo en el capítulo «La negra sombra y la sombra tristísima» (Mayoral, 1974, págs. 88-108).

⁶³ Recordemos: «Teño un mal que non ten cura / Un mal que nacéu comigo [...] O meu mal i o meu sufrir / É o meu propio corazón». Incluso hay coincidencia en las imágenes que emplea en el poema de la negra sombra y en el titulado *¿Que téñ?*

⁶⁴ «Dichoso el árbol, que es apenas sensitivo

Y más la piedra dura, porque ésa ya no siente

Que no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo

Ni mayor pesadumbre que la vida consciente»

(*Lo fatal*).

⁶⁵ El libro tuvo, sin embargo, una reseña entusiasta de Manuel Murguía en *La Iberia*, el 12 de mayo de 1857, en la que consideraba la aparición del libro como el nacimiento de un nuevo genio poético.

mentos), vivencia que encontraremos también en *Follas* («Ladraban contra mín que camiñaba»); la otra es la vinculación del tema del amor con los de la vergüenza y el deshonor, que será una constante en toda su obra⁶⁶.

Mayor interés tiene su segundo libro de poemas, *A mi madre*, publicado en 1863, el mismo año que *Cantares*. Es un libro de pocas páginas que recoge los poemas escritos con motivo de la muerte de su madre y que constituye un auténtico homenaje público, un testimonio de amor a la figura materna. Aparte del sentimiento de soledad, que aparece expresado con hondura y sencillez, lejos ya de la retórica grandilocuente del Romanticismo, lo más interesante del libro es la aparición del mundo de ultratumba. En *A mi madre* encontramos la primera formulación de la figura de las sombras, esos seres que ya han atravesado los umbrales de la muerte, pero que siguen comunicándose con los vivos que saben escucharlos. La primera sombra de Rosalía es su madre y en este libro vemos el proceso que convierte a un muerto, que inspira miedo, en una sombra, que consuela y acompaña⁶⁷. El último libro de poesía publicado por Rosalía fue *En las orillas del Sar* (1884), en el que recogió poemas de épocas anteriores⁶⁸. Probablemente fue redactado por los mismos años que *Follas novas*.

En este último libro ha desaparecido la poesía de carácter social y la mirada de la autora se vuelve hacia sí misma: el mundo exterior sirve solamente de contrapunto o contraste para el mundo interior. El contacto con la naturaleza o con los otros seres hará más patente la soledad. Sin que se pueda hablar de evolución respecto a *Follas*, el ensimismamiento en el propio dolor hace que la visión del mundo de su último libro resulte aún más desoladora⁶⁹.

Rosalía parece partir de la situación que había reflejado en *Algúns din: ¡Miña terra!*; está más allá de la nostalgia de los bienes perdidos, sola con su cuerpo de tierra y su espíritu cansado, que ya no encuentra reposo más que en su vacío interior. El largo poema, dividido en siete partes, que inicia el libro (*Orillas del Sar*) es revelador de su situación anímica. El poeta recorre los lugares antaño

⁶⁶ El único poema que se puede considerar amoroso en el libro es *Un recuerdo* y en él parece aludir, más que a una experiencia vivida, a una experiencia heredada. He comentado en dos ocasiones este poema (1977, págs. 90-103; 1986b, págs. 18-21).

⁶⁷ En un primer momento, Rosalía confiesa sentir miedo ante la presencia en sueños de su madre muerta: «Aun en sueños, tan sombría / la contemplé en su ternura / que el alma con saña dura / la amaba y la repelía». Pero poco a poco los «vapores» del sepulcro se desvanecen, y la madre adopta ya la figura consoladora de la sombra: «¡Ay! la que tanto me amaba, / que aunque no estás a mi lado / y aunque tu voz no me llama / tu sombra, sí, sí, tu sombra / tu sombra siempre me aguarda» (Castro, R., 1966, págs. 251, 254).

⁶⁸ Augusto González Besada aseguró en su discurso de ingreso en la Academia que las poesías de este libro habían aparecido en el periódico *El Progreso* de Pontevedra, en 1866 (pág. 103). Este periódico no ha podido localizarse y no se ha podido comprobar su afirmación. Las únicas versiones anteriores a la edición en libro son las aparecidas en los periódicos *La Ilustración Cantábrica* en 1882 y en el periódico de Buenos Aires *La Nación Española*, en 1882-1883 (Mayoral, 1986a, págs. 52-54).

⁶⁹ Sin duda para paliar esa impresión, Manuel Murguía, a partir de la segunda edición, muerta ya Rosalía, puso al comienzo y final del libro dos poemas de carácter religioso *Aunque no alcancen gloria* y *Tan sólo dudas y terrores siento*, que, según Vales Failde (1906), fue lo último que escribió en su vida.

queridos y constata con dolorida sorpresa que el cariño se mezcla en su pecho con el resentimiento, que la visión de la naturaleza alegre aumenta su amargura, que la «venta de la fe» no cubre ya sus ojos y que no hay consuelo para ella: «Ya que de la esperanza para la vida mía / triste y descolorido ha llegado el ocaso, / a mi morada oscura, dismantelada y fría / tornemos paso a paso, / porque con su alegría no aumente mi amargura / la blanca luz del día. / Contenta el negro nido busca el ave agorera; / bien reposa la fiera en el antro escondido, / en su sepulcro el muerto, el triste en el olvido / y mi alma en su desierto».

La concepción romántica del destino, del hado adverso, adquiere en Rosalía la forma específica de la figura de «los tristes», seres predestinados al dolor, a quienes les están negados los dones que disfruta cualquier mortal. Aparecen ya en *Follas* (*¡Que pracidamente brillan!, ¿Por que, dios piadoso?*) y alcanza su formulación más cabal en el largo poema *Los Tristes*. El hombre no puede hacer nada para luchar contra su predestinación al dolor: «¡Ya en vano!, sin tregua siguióle la noche, / la sed que atormenta y el hambre que mata, / ¡ya en vano! que ni árbol, ni cielo, ni río, / le dieron su fruto, su luz, ni sus aguas».

En este mundo desolado la religión ofrece algún consuelo, pero no se manifiesta como una creencia sosegada que da sentido a la vida, sino con carácter esporádico, en momentos de exaltación sentimental. El poema *Santa Escolástica* acaba diciendo: «¡Hay arte! ¡Hay poesía! Debe haber cielo ¡Hay Dios!». Las sombras son ahora un elemento ya familiar. En la descripción de un paisaje, Rosalía habla de un «soto profundo de robles» y con toda naturalidad dice: «Siempre allí, cuando evoco mis sombras, / o las llamo, respóndenme y vienen» (*Del antiguo camino a lo largo*).

Junto con los poemas religiosos estratégicamente situados por Murguía, aparecen en la segunda edición del libro otros poemas que podemos suponer que fueron lo último escrito por Rosalía, ya que su alta calidad literaria impide pensar que fueron desechados por su autora. En estos poemas, Rosalía parece renunciar a cualquier consuelo engañoso al hacer balance de su vida. Tras una irónica y dolorida evocación de lo que el amor ha significado en ella, llega a la conclusión de que ha llegado el momento de decir adiós a esa ilusión para siempre: «No sueñes, ¡ay!, pues que llegó el invierno / frío y desolador. / Huella la nieve, valerosa, y cante enérgica tu voz / ¡amor, llama inmortal, rey de la Tierra, / ya para siempre ¡adiós!» (Castro, R., 1986, pág. 167).

El presentimiento de la muerte (*Tiemblan las hojas y mi alma tiembla*) se convierte en deseo de que se consume. Aunque puestas en boca de un suicida, estas palabras nos recuerdan otras semejantes de *Follas novas*: «¡Ea!, ¡aprisa subamos de la vida / la cada vez más empinada cuesta! / empújame, dolor, y hálleme luego / en su cima fantástica y desierta. / No, ni amante ni amigo / allí podrá seguirme: / ¡avancemos!... Yo ansío de la muerte / la soledad terrible» (*Ibíd.*, pág. 169).

Por último, encontramos aquí formulada una vivencia que ya había aparecido antes, pero nunca de manera tan clara y concisa: la concepción del dolor como eje de la existencia humana, o lo que es igual, la aceptación de que el ser humano es un ser sufriente que sólo en el dolor encuentra el sentido y la justificación de su vida. Habíamos visto ya que dolor y existencia eran inseparables (*Teño un mal que non ten cura, Mais vé que o meu corazón*). Un paso más era el descubrimiento de la soledad radical (*Algúns din: ¡Miña terra!*), la etapa final es

esta vivencia del dolor como único consuelo y compañía del hombre: «No va solo el que llora, / no os sequéis, ¡por piedad!, lágrimas mías; / basta un pesar del alma; / jamás, jamás le bastará una dicha. / Juguete del destino, arista humilde, / rodé triste y perdida; / pero conmigo lo llevaba todo: / llevaba mi dolor por compañía» (*Ibíd.*, pág. 168).

El último libro de Rosalía adelanta en sus caracteres formales rasgos de la poesía posterior, como son el gusto por la asonancia, en el que coincide con Bécquer⁷⁰, y la simplificación de la retórica romántica, en busca de una mayor flexibilidad para la expresión lírica. En el aspecto rítmico emplea metros que serán usados por el Modernismo, y el uso de la ametría, la combinación de versos de distinta medida, sin acentos y sólo con rima asonante, anuncia la libertad de la poesía del siglo XX⁷¹. Con frecuencia deforma las estrofas clásicas, como sucede con los cuartetos, que suelen llevar impares libres y pares asonantados. Sus combinaciones más innovadoras son las siguientes:

— el verso de 18 sílabas —octodecasílabo—, formado por la suma de dos eneasílabos, con un hemistiquio central. Lo empleó en *Su ciega y loca fantasía corrió arrastrada por el vértigo*.

— el verso de 16 sílabas —hexadecasílabo—, formado por dos octosílabos. Aparecen agrupados en sextetos en *Dicen que no hablan las plantas, ni las fuentes, ni los pájaros* y en *Los que a través de sus lágrimas* (partes II a VI).

— el alejandrino dactílico, que fue la primera en emplear. Lleva hemistiquio central y los octosílabos acentuados en tercera y sexta: *Ya no mana la fuente, se agotó el manantial*.

En cuanto a la ametría, hay que destacar las combinaciones de versos de 8, 10 y 11 sílabas (*Mientras el hielo las cubre*); de 8 y 10 (*A través del follaje perenne*); de 12 y de 10 (*En su cárcel de espinos y rosas*), de 11 y 8 (*A la luna*) y un curiosísimo poema en el que todos los versos son diferentes o por medida o por acentos⁷²: *No subas tan alto, pensamiento loco*.

En cuanto a los procedimientos retóricos hay que decir que se acentúa en este libro la tendencia a la claridad expresiva. A ello parece obedecer el escaso uso de la metáfora y la abundancia de comparaciones. Se mantienen las estructuras paralelísticas de su poesía anterior y se incrementa el uso del contraste. Los símbolos siguen siendo un recurso frecuente, pero ninguno alcanza la complejidad de los que vimos en *Follas novas*. No obstante hay que destacar el paisaje simbólico de *Cenicientas las aguas, los desnudos*, y los de *Ya no mana la fuente, se agotó el manantial*, que representan el acabamiento del amor.

Tras un período de olvido por parte de la crítica española⁷³, la estimación de

⁷⁰ Murguía asegura que Bécquer había leído los poemas de Rosalía antes de publicar sus *Rimas* (Naya, 1953, pág. 40).

⁷¹ De ella dijo Azorín: «Rosalía de Castro había sido la precursora de la revolución poética realizada en la métrica y en la ideología» (1913b, págs. 200-201).

⁷² Para Tomás Navarro Tomás es un claro precedente de la ametría libre que se desarrollaría en el período siguiente.

⁷³ Recordemos las ausencias que Azorín fue el primero en señalar (1917): no aparece en la antología hecha por Valera, ni en las 100 mejores poesías de Menéndez Pelayo, ni en las omisiones que Valbuena señaló a éste.

Rosalía ha ido en aumento. Los escritores del 98 fueron los primeros en descubrirla, sobre todo Azorín, que en repetidas ocasiones alabó su obra⁷⁴ y cuyas palabras sobre *En las orillas* vale la pena citar aquí: «No se ha publicado en lengua castellana, y durante nuestro siglo XIX, un volumen de más espirituales, delicados, ensoñadores versos» (1913a, pág. 57). Paralelamente al silencio de la crítica se desarrolló en Galicia un proceso de mitificación, de valoración extraliteraria, que ya ha remitido. En la actualidad es objeto de atención para la crítica de los hispanistas y empieza a serlo, como las otras escritoras de la época, de los estudios de carácter feminista.

3.8.2. Eduardo Pondal

Nace Pondal en 1835 en la aldea coruñesa de Ponteceso, en la comarca de Bergantiños, en el seno de una familia hidalga. Toda su vida y su obra poética están íntimamente ligadas a estas tierras, donde desarrolla su actividad literaria y donde muere, célibe, en 1917 en la capital de provincia.

Pondal dota a Galicia de un pasado glorioso, poblado por héroes celtas: Breogán, Gundar, Baltar, Gundariz, Cairbar... Él se considera a sí mismo el bardo, el cantor que mantendrá el recuerdo de sus hazañas en la memoria del pueblo. Forcadela (1989) subraya su identificación física y moral con ese personaje. Su originalidad frente a la épica griega, que conoce a través de *La historia de Grecia* de Duruy (Varela, 1958, págs. 230-231), o frente al ossianismo, está en la nota profética, ausente en Homero y en Macpherson y que, en opinión de Carballo Calero (1963, pág. 232), es de inspiración hebraica.

El panteísmo es uno de los rasgos fundamentales de esta poesía patriótica. En la naturaleza encuentra Pondal el lazo de unión con la Galicia del pasado. Los elementos del paisaje mantienen su identidad a través de los siglos y en ellos se encarna el alma de la raza: los pinos y los robles se convierten en su poesía en símbolos de ese pasado glorioso que debe renacer. El viento adopta con frecuencia el carácter de Voz, que transmite un mensaje que el poeta descifra y que es una incitación a salir del estado de postración en que yace el pueblo. Así en el poema que se ha convertido en himno de Galicia, los pinos, movidos por el viento, animan al «hogar de Breogán» a despertar de su sueño secular.

En Pondal conviven una actitud liberal democratizante, que le lleva a participar de forma activa en el Banquete de Conxo (donde confraternizaron estudiantes y obreros), con un espíritu aristocrático, de desdén por la vulgaridad e, incluso, diríamos, por la normalidad. El progresivo enrarecimiento de su carácter puede observarse en la lectura de su epistolario (Ferreiro Fernández, 1991). El poeta, consciente de su misión de oráculo y de caudillo, aspira a dejar recuerdo de sí mismo (es una de sus obsesiones) y a alcanzar la gloria como los antiguos guerreros celtas, muriendo en el combate.

Una nota común a toda su poesía es la exaltación de la virilidad que, en ocasiones, adopta la forma de lo que Varela llama «ética castrense», y en otras la de

⁷⁴ En *El paisaje de España visto por los españoles*, en *Clásicos y modernos*, y en el artículo sobre Juan Ramón Jiménez de *Los valores literarios*.

la misoginia. Pondal da forma a esa exaltación viril mediante la oposición férreo-dulce (Varela, 1958, págs. 216-217). Lo fuerte, lo duro, lo rudo, son elementos viriles que se relacionan siempre con nobleza, honor, valentía y que, en definitiva, conducen a la libertad. Lo dulce, asociado a blando y muelle lleva implícitas las notas de debilidad, cobardía y esclavitud y, por supuesto, pertenecen al mundo femenino. Dentro de esta cosmovisión no es de extrañar que la mujer aparezca con rasgos negativos: es engañadora y arrastra al hombre al mal (*Basta, mulleres, eu ben vos conozo, Mulleres, quen vos oia*) (Carballo Calero, 1961, págs. 138, 1151). O se trata de un objeto de conquista del que el hombre se apropia por la fuerza. El poema *Pilleina entre os pinos soia* lo que refiere es ni más ni menos que una violación. Esa actitud violenta se justifica por la idea de que «por naturaleza» la mujer debe entregarse al hombre, igual que el trigo y la hierba se entrega a la azada (*Esquiva rapaceta*). No falta, sin embargo, algún ejemplo de un papel más activo y digno de la mujer como portadora de grandes verdades míticas o de la nostalgia de la tierra (Forcadela, 1989, págs. 36-37).

Aparte de algunos poemas sueltos, Pondal publicó en 1877 *Rumores de los pinos*, escrito en castellano como todas sus primeras composiciones. En 1886 lo tradujo en su mayor parte al gallego y añadió otros poemas que constituyen *Queixumes dos pinos*, el único libro que se decidió a publicar en vida y en el que plasma la visión del mundo que hemos expuesto. Lo que tenía que haber sido su gran obra literaria, el poema épico *Os Eoas* (*Los que proceden del sol*), en octavas reales, a cuya elaboración dedicó gran parte de su vida, quedó sin terminar y hoy se encuentra depositado en la Academia Gallega. Su carácter fragmentario y el gran número de variantes para cada estrofa hace difícil su publicación completa (Ricón, 1981, 1985).

Los rasgos estilísticos de su poesía derivan directamente de su concepción del mundo: la moral espartana, castrense, da lugar a una composición esquemática y a un estilo sobrio, en el que predominan los procedimientos tomados de la épica: las comparaciones, los epítetos («noble Gunar», «dulce Rentar»). La reiteración de temas y de adjetivos produce una sensación de monotonía, que para Carballo no indica pobreza de invención sino «aceptación por Pondal de una ley característica de la épica» (1963, pág. 308). Según la tradición, Pondal, poco antes de morir, pronunció una frase que resume su labor en pro del engrandecimiento y depuración de la lengua gallega: «Déstesme unha lingua de ferro, devólvovos unha lingua de ouro» («Me disteis una lengua de hierro, os devuelvo una lengua de oro»). Si con Rosalía el gallego se convierte en vehículo de expresión para temas trascendentes y universales, será Pondal quien pula y refine el instrumento lingüístico, creando el modelo de la lengua literaria culta.

3.8.3. Manuel Curros Enríquez

Es la tercera gran figura del *Rexurdimento*. Nace en Celanova (Orense) en 1851 y muere en La Habana en 1908.

Polémico y combativo, Curros se pasó la vida enfrentándose con quienes representaban el poder. Primero su padre, después la Iglesia, más tarde el capitán general de Cuba y la colonia gallega de la isla (Casares, 1985, págs. 7-12). La raíz

de esa conflictiva relación con el entorno la ven algunos críticos en su idealismo radical, que le impedía pactar con la realidad (Carballo Calero, 1963, págs. 332-333) o en contradicciones internas mal resueltas (Varela, 1958, págs. 254-283)⁷⁵. Lo indudable es que esas dificultades repercutieron no sólo en su vida sino en su obra, y dieron a su poesía su característico tono amargo⁷⁶.

Demócrata republicano al comienzo y regionalista después, Curros convirtió la poesía en vehículo de sus ideas políticas y en arma para luchar contra la injusticia social. Para Tarrío es el «verdadero iniciador de la literatura de protesta social en gallego, que apenas concede nada al intimismo y que diluye el sufrimiento de la sociedad gallega en un grito de indignación por la injusticia universal y en continuas diatribas contra la tiranía de los poderes que oprimen al mundo» (1994, pág. 177). Y Jesús Alonso Montero afirma: «Ni los grandes poetas patrióticos, cívicos y sociales de Europa pueden exhibir una obra tan compacta, tan enteramente al servicio de la circunstancia. No me olvido al hacer tan atrevida afirmación del húngaro Petöfi, del rumano Mihail Eminescu, del ucraniano Chevchenko, del esloveno Gregorcic y del suizo Gottfried Keller» (1968, pág. 101).

A pesar de que manifestó públicamente su rechazo a la poesía lírica⁷⁷, Curros la cultivó en algunos poemas, como el dedicado a la muerte de su madre y a la de un hijo, e incluso cultivó el género folclórico religioso en el largo poema *A virxe do Cristal*, con el que ganó un concurso literario en Orense⁷⁸. En 1880, el mismo año en que ve la luz *Follas novas* de Rosalía, publica Curros *Aires da miña terra*, que tiene un enorme éxito popular, nunca superado por ningún poeta gallego. El pueblo asimiló sus poemas hasta el punto de modificarlos, y hoy existen variantes orales de los más famosos.

Entre los poemas de este libro que gozan de mayor popularidad se encuentran *Mirando ó chau*, en el que Dios se asoma para contemplar el mundo y acaba diciendo «si eu fixen tal mundo / que o demo me leve» («Si yo hice tal mundo / que el diablo me lleve»); *Nouturnio*, en el que se pinta la desolación y el

⁷⁵ Dice de él: «Religioso con vergüenza y progresista con remordimiento» (1958, pág. 283).

⁷⁶ Dice Varela: «Algo turbio y torvo preside la creación literaria de Curros» (1958, pág. 277). Y Carballo: «Os choques coa realidade empírica amarguraban a iste idealista, que foi desgraciado na súa vida, e adusto, combativo e indignado na súa obra» (1963, pág. 333). El propio Curros definía así su tono poético: «Teño unha corda muda / na miña lira torva / como un coitelo fera / como un trono rouca». («Tengo una cuerda muda / en mi lira torva / como un cuchillo fiero / como un trueno ronca») (*Encomenda*, Casares, 1985, pág. 142).

⁷⁷ En *El Porvenir*, escribe el 8 de noviembre de 1883: «La forma subjetiva es una forma egoísta: convenzámonos de ello de una vez; y el poeta más que nadie se debe a la humanidad y al mundo que lo rodea» (Varela, 1958, pág. 271).

⁷⁸ Parece ser que se presentó para complacer a su madre y resolvió la situación haciendo que el milagro lo cuente un narrador cuya voz no puede identificarse con la del autor (Carballo Calero, 1963, pág. 366). Jesús Alonso Montero considera que este poema fue escrito por un «heterónimo» de Curros, semejante a los utilizados por Fernando Pessoa (1968, pág. 125).

desamparo de un viejo, y *Cantiga*. Richard Cardwell (1990a) destaca la relación con Juan Ramón Jiménez y la poesía finisecular.

En 1888 publica *O divino sainete*, que es una parodia de la *Divina comedia* de Dante: el poeta peregrina a Roma en el tren de los siete pecados capitales, guiado por Francisco Añón, el patriarca de los poetas gallegos, quien, según le explica, ha muerto de hambre y profetiza que ésa será también la suerte de Curros. Cada uno de los vagones representa un pecado capital y en ellos va situando el poeta a sus enemigos y a los representantes de las instituciones contra las que siempre lanza su crítica: clérigos, frailes, jueces, literatos, políticos... Entre los perezosos mete al juez Mella, que le condenó a la cárcel, y entre los envidiosos a la Pardo Bazán, que habla mal de todos los escritores gallegos, incluida Rosalía.

Entre los poemas sueltos destaca el *Adiós a Mariquiña Puga*, en el que toca el tema de los emigrantes con tono nostálgico y sentimental; y en mi opinión uno de los más hermosos es el dedicado a Rosalía, en el que la veta lírica se une de modo natural al tono profético y amargo de sus poemas cívicos: «Do mar pola orela / mireina pasar, / na frente unha estrela / no bico un cantar. / E vina tan sola / na noite sin fin. / ¡que inda recei pola probe da tola / eu, que non teño quen rece por mín. / A musa dos pobos / que vin pasar eu, / comesta dos lobos, / comesta se veu... / Os ósos son dela / que vades gardar, / ¡Ai, dos que levan na frente unha estrela! / ¡Ai, dos que levan no bico un cantar!»⁷⁹.

3.9

El premodernismo español

El lema de «premodernismo» supone una relación causal con lo que sucede: el Modernismo. Hasta los años 1950 a casi nadie se le había ocurrido la idea de investigar el proceso que iría a preparar el camino para la aparición en España del Modernismo, principalmente porque este planteamiento chocó con las ideas recibidas. En los estudios de Valbuena Prat (1930, 1940), Dámaso Alonso (1975) y otros se expresó la opinión general de que el Modernismo se inició en Latinoamérica durante la década de 1880 y, bajo la influencia de modelos franceses y cosmopolitas, reaccionó contra la literatura española de la Restauración —todavía una cultura tradicionalista e imperialista— para ofrecer un estilo renovador. En 1888, según este relato, se publicó *Azul...* y pronto triunfó Darío en España con sus dos visitas de 1892 y 1899, dado lo moribundo de las letras españolas. Así

⁷⁹ «Del mar por la orilla / la miré pasar / en la frente una estrella / en la boca un cantar. / Y la vi tan sola / en la noche sin fin / que incluso recé por la pobre loca / yo que no tengo quien rece por mí. / La musa de los pueblos / que yo vi pasar / comida por los lobos / comida se vio... Son de ella los huesos / que vais a guardar / ¡Ay, del que lleva en la frente una estrella! / ¡Ay, del que lleva en la boca un cantar!»

llegó y conquistó el Modernismo en España bajo el liderazgo del nicaragüense, de manera que el Modernismo nació sin antecedentes. Hace falta preguntar, no obstante, si la historia literaria puede explicarse a través de individuos clave de momentos de súbita iniciación y qué energías intelectuales, artísticas, culturales se invirtieron para crear el Modernismo. ¿Es posible hablar de principios o inicios?

No obstante, al señalar la presencia del Modernismo por medio de un «maestro» y un grupo de secuaces, españoles tanto como latinoamericanos, es preciso preguntar si representan las historias de la literatura, en realidad, relaciones inocentes u objetivos. ¿Es posible delimitar de una manera positivista un movimiento cultural? Tenemos que responder con una negativa. En estos estudios vemos a Darío y al Modernismo descritos por medio de un discurso del poder, discurso que los tacha de «femenino», «parisino», «decadente», etc., discurso que señala una tentativa de marginar el Modernismo y de dividir la literatura finisecular en dos grupos enfrentados con el fin de definir una supuesta «Generación del 98» por su españolismo, su virilidad, su ética y densidad de su pensamiento, y despacharse todo lo que no cabe bajo tal definición como una pura cuestión de formas, ausencia de rigor intelectual, pensamiento ahistórico, actitudes disolventes cuando no inmorales. Este discurso margina lo que se revela como distinto y disidente. El ejemplo más destacado de este enfrentamiento y el proceso donde el discurso relega una parte a los márgenes se encuentra en el estudio de Díaz-Plaja (1960, págs. XIX, 108) cuando insiste que el Modernismo es «una actitud *meramente* estética [que] ha dejado de tener [...] una presencia real en las letras hispánicas» y afirma que «la generación del 98 es fundamentalmente española» (léase «castellana») (págs. XIX, 108). Representa este criterio una falsificación de la realidad literaria finisecular. A pesar de la reducción del Modernismo a «una revolución literaria de carácter puramente formal» que sugiere Manuel Machado, juicio del que se hará eco Pedro Salinas en 1938 al hablar de «la renovación del concepto de lo poético y de su arsenal expresivo», el Modernismo tuvo un fuerte contenido ideológico (Blasco Pascual, 1993; Cardwell, 1977, 1993). En el propio momento finisecular no se vio el Modernismo como «meramente estético» ni se concibió este movimiento en términos de dos grupos enfrentados. Antes bien el enfrentamiento se manifestó entre la «gente vieja» y la «gente nueva»; aquéllos rechazando a los escritores progresistas, tachándoles de inmoralidad y degeneración. Para José Deleito y Piñuela, el Modernismo fue la «desintegración orgánica que corresponde a la desintegración social», lo que se repite a través de las censuras de Pereda, Clarín y muchos otros, incluso Nicolás Salmerón, que, en su prólogo a la traducción de *Degeneración* de Max Nordau (Madrid, 1902), habló de «la debilidad del espíritu, innata o adquirida, [que] la predisponen fatalmente al misticismo», haciendo eco de los discursos de la patología, la medicina y la evolución tan diseminados en la crítica del tiempo.

Se trata, entonces, no sólo de una «revolución en el arsenal expresivo», sino también de una revolución en la ideología. Al marginar el estilo como «femenino» y «decadente» y al negar cualquier fondo serio de pensamiento a la literatura joven, los discursos del centro del poder trataron de marginar y anular el desafío poderoso del nuevo idealismo modernista. Como mostré recientemente

(Cardwell, 1991), el Modernismo (incluso el supuesto grupo de 1898), al crearse un papel disidente, ganó su fuerza e identidad al disociarse de las normas correspondientes a la sociedad de la Restauración y a la visión del mundo tradicionalista. Hablamos, pues, del producto de un proceso de ruptura y disidencia frente al canon establecido en el siglo XIX, producto de una revolución honda en ideología, en la expresión y en las preocupaciones culturales. Todo ello no demuestra, en absoluto, la presencia de un antagonismo o un enfrentamiento entre dos grupos, sino entre el materialismo y positivismo caracterizados por los valores de la sociedad burguesa de la Restauración y el papel armonizador que ofreció la gente joven con sus propuestas de una regeneración tanto espiritual como moral. Frente a una época dominada por un credo materialista y de intereses inmediatos, la espiritualidad del arte que apela a los sentimientos más elevados del alma serviría para inaugurar una reforma ético-estética que tendrían que cumplir tanto el escritor como la fuerza regeneradora de la literatura. Cerrados, como han estado, los historiadores de la literatura dentro de un discurso dominante que marginaba y controlaba, no pudieron concebir cualquier origen para el movimiento finisecular, sino en el cosmopolitismo extranjero y un falso y perverso misticismo —(visión negativa: Modernismo)— o en la tradición castellana —(visión positiva: «noventa y ocho»)» (Cardwell, 1995). No obstante, una minoría de críticos señalaron, sin explorar el tema, la existencia de posibles antecedentes del Modernismo subrayando el aspecto estrictamente retórico y estético. Al limitar su investigación a este aspecto incurrieron en una serie de errores a los cuales volveremos en adelante.

En 1951, Guillermo Díaz-Plaja amplió las indicaciones de Enrique Díez-Canedo publicadas en dos breves estudios de 1923 y 1943 para sugerir la presencia de un premodernismo español con Reina, Blasco, Gil, Rueda y Rosalía de Castro como precursores. Este argumento encontró el apoyo de Luis Cernuda en 1957 cuando expresó el mismo punto de vista. Encontramos aquí un planteamiento que se aproximó un tanto a la idea de un desarrollo más extenso del Modernismo, ya que rechazaba la idea de un inicio repentino. Cernuda postuló un «premodernismo», pero señaló dos procesos paralelos de desarrollo literario al insistir en una pluralidad de modernismos: «Se trata, pues, de una coincidencia en el tiempo, pero independientes una de otra, una americana y otra española» (pág. 75). Por una parte destaca el impacto de Rubén Darío en el modernismo latinoamericano, y por otra reduce el papel del nicaragüense en España al señalar a poetas como Manuel Reina, Ricardo Gil y Salvador Rueda como precursores del fenómeno español.

Hace falta, pues, volver sobre los procesos de «lo problemático», ya que, como señaló Foucault, hace falta poner reparos a la idea canónica que considera la historia literaria como una sucesión de «ismos», una asimilación positivista de autores y obras individuales en «bloques» o «movimientos» convenientemente descritos, naturales e inocentes en el sentido de una actividad académica. Al rechazar la idea de dos grupos enfrentados es preciso aceptar la idea de una generación finisecular que forma parte en un Modernismo mucho más amplio, y, en particular, en el fenómeno del Modernismo europeo. Si aceptamos esta interpretación, y las encuestas entre 1900 y 1907 lo demuestran (Celma Valero, 1989a), el Modernismo —y el premodernismo— representa en parte la versión española

del Simbolismo y el Decadentismo europeos y, también, la búsqueda de valores nuevos en el artista mismo y en la obra de arte. Las ideas y procesos dominantes del Modernismo español —aceptando la idea cernudiana de un movimiento distinto del modelo latinoamericano incluso a pesar del impacto importante rubendariano— se ligan y se arraigan con los logros, los fracasos, los experimentos y los inicios anteriores, de la misma manera que el propio Modernismo puede trazarse después a través de la obra juvenil de poetas como el mismo Cernuda, García Lorca o Alberti. Hace falta buscar y analizar, entonces, los puntos de continuidad y discontinuidad, los cambios sutiles, las resistencias y las revoluciones que marcan y dibujan el proceso por medio del cual una literatura minoritaria y marginada pudo inscribirse dentro de una sociedad condicionada por las ideologías de la tradición aburguesada y cívica del siglo XIX. De manera que es imprescindible buscar una corriente intelectual rectora que convalide tales posturas en cuanto a su vigencia ideológica; se trata de una serie de retos a los discursos del *centro* dominador, de una ruptura en la filiación con las fuerzas de la tradición, y que, en síntesis, pueden configurarse en estos rasgos:

- a) el rechazo de las metafísicas del racionalismo y del cristianismo si no una ruptura con el discurso de la teología;
- b) una revolución en la manera de ver al hombre y su destino fuera de la influencia de la Iglesia;
- c) el rechazo de la realidad y las ciencias del positivismo a favor del mundo interior de la imaginación;
- d) una ruptura en la filiación con la cultura tradicional y la búsqueda de nuevas normas en el espíritu de la tradición;
- e) un correspondiente rechazo de las normas de la lengua literaria y las presuposiciones tradicionales en lo que a ella se refieren;
- f) un cambio en el estilo literario y en las normas clásicas de tiempo y espacio.

3.9.1. Crisis metafísica y religión del Arte

La herencia romántica del sesgo metafísico y de la duda existencial destaca en casi todos los escritores progresistas del siglo XIX. Espronceda fue, como he demostrado (Cardwell, 1981a, 1990c), el poeta que mejor expresó el sentido de hastío y vacío espiritual romántico. A pesar de la reacción violenta frente al criticismo romántico (Shaw, 1967a y b, 1972, págs. 71-76) la poesía progresista decimonónica continuaría haciéndose eco a lo largo del siglo del sentido de los ideales perdidos esproncedianos, señaladamente en *La flor* (1857) de Rosalía de Castro y en los poemas de Manuel Reina (Cardwell, 1978) y José Durbán Orozco (Martínez Romero), entre varios. La pregunta de Espronceda en *A Jarifá, en una orgía* —«¿Por qué murió para el placer mi alma, / y vive aún para el dolor impío?»— sería repetida en los versos de Reina —«Que ¿por qué los deleites y venturas, / no canto yo, como en la edad pasada?» (1884)—, hasta el joven Juan Ramón que preguntó en 1899: «Tú, Señor, que de tierra me has creado, / ¿por qué me has de volver a sucia tierra? / ¿Por qué me has de matar?», con muchos otros ecos en otros escritores de la época. En efecto, una gran parte

de las poesías escritas entre 1880 y el momento finisecular (como lo harán las del propio Modernismo) expresan el humor romántico de melancolía y nostalgia de los valores perdidos: «Hoy que del alma mía / la hermosa fe se aleja...» (Manuel Reina, 1882); «Apacible retiro... / ... ¿y por qué brindas dulce reposo / al que verte no logra más que de paso?» (Ricardo Gil, 1885); «Hoy mi huésped constante es el hastío, / y hay en mi corazón tanta tristeza, / que late enfermo y desolado y frío» (Francisco de Icaza, 1886); «Los sueños de mi mente de poeta / disipó realidad abrumadora / y sentí agonizar el alma mía / del desencanto» (José Durbán Orozco, 1892); «De mí fe los altares ya derruidos / a paso de la duda demolidora» (Arturo Reyes, 1896); «No hay sobre el mundo felicidad» (José Al-mendros Camps, 1898). En éstos y en otros asertos similares se ve claramente la diseminación, a través del siglo, de la herencia romántica que pronto sentiría la joven generación. Ya por el año 1900, Villaespesa, modernista en ciernes, y el poeta que le llamaría el «maestro» de la nueva generación, Rubén Darío, habían constatado su afiliación con la mentalidad negativa que asociamos con los versos de Espronceda. Escribe aquél: «¡Es tan triste la vida, / que no vale la pena de esperar su partida!...». Estas palabras expresan el mismo pesimismo que expresó su «maestro», Rubén Darío, en 1885, cuando hablaba de una duda paralizante e insensible: «La sombra dentro de uno mismo; / duda que infunde terror; / en el pecho el torcedor, / y en la cabeza, el abismo. / ¡Cáncer del escepticismo!».

Uno de los temas más discutidos en el Modernismo es el de «el Arte por el Arte». No obstante, es un tema que no se ha entendido claramente porque la crítica ha solido pasar por alto el origen del culto del Arte. Los poetas premodernistas también veneraron el Arte no solamente por el Arte mismo, sino porque descubrieron en el Arte un poder consolador, un antídoto contra los males metafísicos. Esta relación entre la Belleza y el consuelo es básica para el entendimiento de los desarrollos líricos en los últimos años del siglo. Señala unas de las más importantes respuestas de los artistas progresistas frente a la crisis de ideales y creencias originados en el Romanticismo. Es el criticismo, la dimensión espiritual, psicológica y metafísica, que inspiró el fenómeno del rechazo de la realidad en favor del culto y adoración del Arte. Y es una reacción que se manifiesta de dos maneras.

La menos complicada es la reacción de Manuel Reina (Aguilar Piñal, 1960, 1968, 1987; Aguilar y Cano, 1897; Cardwell, 1978; Gallego Morell, 1987; Ory, 1916; Roldán & Valenzuela, 1987) entre varios, incluso el joven (y maduro) Rubén Darío que iría, más tarde, a influir momentáneamente en los jóvenes Villaespesa y Jiménez. En nota manuscrita de Reina conservada en su casa en Puente Genil afirmaba que «Mi corazón se arrodilla delante de toda belleza». En el poema introductorio a *El jardín de los poetas* (1899) habla Reina de «la paloma de mis sueños, que has tejido / [...] nido / para mi tierno corazón doliente: / hoy, sacra diosa [...] / vuelvo a ti, melancólico y rendido; / ... / ... / Tú que cambias en cánticos el lloro / ... / transformas en placidez mi consuelo, / abriendo a mi ilusión la verja de oro / del místico jardín de los poetas». Esta explícita relación entre el culto del Arte (Belleza) y el consuelo forma una idea nuclear en los desarrollos líricos del último decenio del siglo; destaca en Reina y en Darío (Cardwell, 1970, 1978). El rico colorido, los efectos artificiales y los tonos fuertes arraigan, en parte, en la poesía exótica de Zorrilla, Arolas y Rivas. Sin embargo,

el colorismo y costumbrismo de Reina difiere en gran parte del romanticismo histórico y exótico de aquéllos, ya que este poeta elabora un eslabón entre la fe (o la búsqueda de la fe perdida) y los efectos sensoriales y visuales. En las descripciones de procesiones hacia la parroquia de la aldea, las atracciones de la religión son pospuestas por categorías espirituales y estéticas. La torre ya no significa el símbolo visible del mensaje cristiano, significa la inocencia no mermada de la juventud y los ideales difusos. La sensibilidad estética ofrece un medio hacia la fe heterodoxa. En *El campanario de mi aldea* (1882), Reina reemplaza la iglesia sencilla de la niñez por «la catedral excelsa del arte». En *El libro* (1882), el joven Darío también confunde arte y religión cuando relega al Cristo crucificado y redentor en favor del Arte y la Belleza armoniosa y los elige como antecesores. Concretó esta idea explícitamente en *Yo soy aquél* de *Cantos de vida y esperanza* en el epicentro del propio movimiento modernista: «El arte puro como Cristo exclama: / *Ego sum lux et veritas et vita*», y afirmó su «intenso amor a lo absoluto de la Belleza». Sus versos —«Y si hubo áspera hiel en mi existencia, / melificó toda acritud el Arte»— repiten esencialmente lo que ya había escrito Reina casi tres decenios antes. Si el Arte representa una religión heterodoxa, el poeta es su sacerdote, tema que recibiría su afirmación más clara en *Los raros* (1896) de Rubén Darío. Cuando, en *La musa verde* (1883), Reina elige a Edgar Allan Poe como símbolo del dolor del artista, se asocia con el concepto del *poète maudit* ya elaborado en Francia por Baudelaire y Verlaine (Cardwell, 1977; Hambrook, 1991a y b, 1992). Y no olvidemos que también Darío eligió como *raros* al estadounidense maldito y al *Pauvre Lélian* como símbolos del poeta moderno, «uno de esos divinos semilocos necesarios para el progreso humano, lamentables cristos del arte». También se asocia con el concepto victorhuguesco del poeta como «ser elegido» y «poeta soñador». Y las aspiraciones del poeta visionario y profeta siempre se relacionan con el desaliento espiritual e idealista. Son expresiones y procedentes del idioma de la teología o, mejor dicho, la teología desplazada del Romanticismo.

Al mismo tiempo, al buscar un posible escape de una realidad aborrecible, se refugian los poetas, y especialmente Reina y Darío, seguido por Villaespesa (y Rueda dentro de un contexto diferente), en un hedonismo desenfrenado y en el artificio, una celebración de lo que llamaría Reina «la hermosura y los placeres». Darío nos revela, en *Prosas profanas* (1896), que «prefiero vuestra risa sonora, vuestra musa / risueña [...] / a los versos de sombra y la canción confusa / que opone al numen bárbaro al resplandor latino» (*A los poetas*). Si cabe duda sobre la relación que establecieron esos poetas del último decenio del siglo XIX entre el arte y los placeres sensoriales y artificiales con el desasosiego metafísico, tenemos el testimonio de sus versos. Evoca Reina «horas de cansancio y amarguras, [...] lúgubres dolores» (*A Horacio*), «el negro pesar» (*A un poeta*) y «los pavorosos funerales de lo bello, lo grande, lo elevado / de todos los sublimes ideales» (*Al autor de La musa abandonada*) con el culto del Arte, el exotismo, la evasión hacia mundos preparados artificialmente por un acto de voluntad, a veces con rasgos perversos. En *Desde el surco* (1896), Arturo Reyes nos cuenta, en su elogio *A la poesía*, que «siempre encuentro refugio entre tus brazos / cuando mi ser la tempestad azota [...] / Siempre me brindas divino consuelo, / y arrojas al dolor del alma mía, / ... / Tú eres la sacra y escondida fuente / donde ansioso al beber

hallo la calma». Para Darío, en *Canción de carnaval (Prosas profanas)*, el baile de máscaras le sirve de consuelo momentáneo: «Da al aire la serenata / toca el áureo bandolín, / lleva un látigo de plata / para el *spleen*». Luego, en *Historia de mis libros* (1909), confiesa la misma íntima relación entre arte y descreimiento, sensualidad voluptuosa y criticismo: «¡Ay! Nada ha amargado más las horas de meditación de mi vida que la certeza tenebrosa del fin. ¡Y cuántas veces me he refugiado en algún paraíso artificial, poseído del horror fatídico de la muerte!».

3.9.2. Decadentismo

Las poéticas del artificio y exotismo voluntarios abrieron el camino para la recepción, en el pleno Modernismo, de la *decadencia* francesa. Carlos Fernández Shaw (1969), Ricardo Catarineu, Pedro de Répide, los hermanos Sawa (Correa Ramón, 1993, 1996), con Reina, Gil (Bellogín, 1917; Cardwell, 1972, 1987a y b; Díez de Revenga, E., 1930; Díez de Revenga, F. J., 1987, 1989; Díez de Revenga, M. J., 1974; Luna, 1978), Gómez Carrillo, entre otros, destacan como promotores en el proceso de aculturación en España de la poesía francesa de la decadencia. Fue Reina quien tradujo e introdujo a Gautier y a Baudelaire, Gil a Musset, y Gómez Carrillo y Darío ensalzaron a los últimos poetas y escritores del progresismo francés en *Esquisses (Siluetas de escritores y artistas)* (1892), *Almas y cerebros* (1895) y *Los raros* (1896). Aunque los versos de Salvador Rueda también demuestran una extraordinaria riqueza de colorido y sonoridad, su poética no perteneció, como veremos en adelante, al sesgo decadentista de estos poetas verdaderamente premodernistas. Cuando Villaespesa pone, como epígrafe al poema *Autorretrato (El patio de los arrayanes)* (1908), «Un jardín de ensueño / en las inquietudes de la vida», sigue la línea ya elaborada por Reina y Darío antes que el posible y muy citado precursor de Rueda.

Muchos componentes de la «gente vieja» criticaron y atacaron el pesimismo, el descreimiento y la carencia de fe en estos poetas —como lo hizo Valera en su reseña de *Azul...* o Clarín en varios artículos claramente antimodernistas—, también discreparon de ellos sobre el fin del Arte. En el debate polémico que sostuvieron Valera y Campoamor en *La metafísica y la poesía* (1891) lamentó aquél que el momento era pavoroso y lúgubre y llegó a afirmar «que nos hemos quedado sin religión y sin metafísica». Por contra, para Campoamor, en *El Ideísmo* (1883), «la belleza es la verdad bajo una forma sensible», y declaraba en su *Poética* del mismo año que el Arte debía tratar de asuntos trascendentales y sobre las aspiraciones espirituales de los hombres. En estos debates se ve una clara discriminación entre el Arte por el Arte y el Arte por la idea (Cardwell, 1977). Es decir, un arte que actúa como un control ideológico al fomentar buenas ideas y verdades útiles y cuyo artificio sirve como recurso para distraer la atención o para combatir los efectos nocivos del criticismo, en contraste con un arte por la idea —la afirmación céntrica campoamoriana— que sería un arte que ensalza las impresiones subjetivas. A pesar de los peligros de hallar un «cierto pesimismo», e ideas disolventes, Campoamor alienta al poeta que «mire al fondo del alma humana y estudie las condiciones de su destino». Al luchar el poeta con el material de su arte —sus obsesiones espirituales y filosóficas— es como si, por medio del

acto creador, le poseyere una fuerza invisible; el poeta intuitivamente puede alcanzar un ideal absoluto. «El verso y la prosa —dice Campoamor— entonces llevan una fuerza de proyección intelectual. [...] Toda su hermosura nace del interior [...] es la exteriorización de la hermosura interior, la imagen relativa de la belleza ideal absoluta.» Entre las actitudes progresistas de esos años es de notar no sólo la polémica entre el Arte por el Arte y el Arte por la idea, entre un discurso hegemónico que trata de controlar el Arte y mantener una ideología ortodoxa y un discurso proto-disidente que ensalza el ideal absoluto del Arte y la Belleza basada en las impresiones subjetivas, sino también se destaca un creciente énfasis sobre el mundo interior de la imaginación y el misterioso mundo del espíritu (Palenque, 1900a, 1993b).

De la misma manera que Valera sería reticente frente a Darío y al premodernismo, ya Núñez de Arce y otros críticos habían atacado a Bécquer. ¿Por qué? Porque el poeta sevillano también había producido un arte disidente. Aunque Bécquer logró romper los moldes retóricos anquilosados y rechazó como tema poemático los ideales cívicos consagrados, las posturas políticas de la Unión Liberal y sus ideas educadoras para fomentar actitudes civilizadas, el mensaje ideológico y estético becqueriano ofreció un reto a un arte que quería controlar la mentalidad colectiva. El prólogo de *Gritos del combate* (1875) afirmaba una necesaria conexión entre la poesía y las ideas sociopolíticas de la época. Bécquer, con posturas de revolucionario (quizá inconsciente), rechazó este tipo de expresión al negar —especialmente en la rima I— cualquier eslabón entre palabra (significante) e idea absoluta (significado). También se separó de la colectividad controladora al hacerse poeta solitario, de manera que se convirtió en el ejemplo para dos generaciones de poetas finiseculares. Fue Bécquer, con Ferrán, quienes consagraron, como elemento fundamental en la poesía, la tradición del romance y del cantar y los temas de la lírica popular. Y no el elemento popular como adorno superficial que diera un rasgo «romántico» o «tradicional» al verso, sino como un sentido profundo que buscaba expresar el «alma» del pueblo, lo que —como es sabido— era una herencia del pensamiento filosófico, científico, estético y nacionalista alemán, que se difundiría en España a través de los ensayos de Böhl de Faber y Durán y, luego, a través de las tertulias y revistas krausistas, la Institución Libre de Enseñanza y la Universidad y el Ateneo hispalenses. Aunque volveremos más adelante sobre esta cuestión, aquí hace falta aludir a la temprana aparición de varios poetas regionales, que también redescubrieron las tradiciones poéticas populares y rechazaron las dominantes en la Corte (Cossío, 1960, págs. 881-1209, 1283-1342). Representa este cambio no sólo un desarrollo poético, sino una tentativa para romper la hegemonía y los discursos del poder del *centro* político y casticista. Todos estos poetas —Rosalía, Medina, Galán, Curros Enríquez, Maragall, Verdaguer— marcaron una voz disidente frente a la cultura imperante y su estética, ofrecieron, como lo ofrecieron Reina, Gómez Carrillo y el joven Darío, nuevos mundos poéticos, nuevos temas y estilos que espantarían a la «gente vieja»: el aspecto sombrío de la psique humana y de la sexualidad, ideas perversas que combinaban el sexo y la muerte, el erotismo (Litvak, 1979), la religión, el descreimiento, la perversión sexual, el autoerotismo, la homosexualidad. *La copa de rey de Thule y Ninfeas* de 1900, con los tempranos cuentos de Valle-Inclán representan la culminación

de este proceso que pasará, en una forma degenerada, a Emilio Carrère, a Alejandro Sawa (Correa Ramón, 1993) y a las novelas de Llamas Aguilanedo (Mainer, Broto Salanova), Isaac Muñoz (Correa Ramón, 1996), León y Trigo. Pero este momento de decadencia plena pronto fue rechazado por Jiménez, quien volvió, con los hermanos Machado, José Sánchez Rodríguez (Cardwell, 1996) y Pérez de Ayala, entre varios, a la tradición popular iniciada por Bécquer y el krausismo.

3.9.3. La búsqueda del mundo interior

Dentro de la obra de Bécquer queda un aspecto que iría a acelerar el proceso disidente de la poesía finisecular. En el año 1898 el crítico Zeda observaba: «El mundo que hoy nos interesa es el mundo interior. El estado angustioso de nuestras vacilaciones, nuestros desengaños, todo ese vivero de nuevos sentimientos y de nuevas ideas que fermenta y germina a los corazones modernos, nos hace mirar con indiferencia la belleza que nos rodea» (*La Época*, 28-II-1898). Si, en efecto, Zeda está escribiendo la crónica de la llegada del simbolismo en España, lo que en último término señala es un proceso que había empezado en el Romanticismo (Palenque, 1993b). La exposición práctica de la exploración interior, reiterada a partir de los 1880 por Campoamor, no cuajó hasta los años 1860 y, explícitamente, en la obra de Bécquer. En 1865, el germanófilo Francisco Giner de los Ríos, cuya formación intelectual y cultural radicaba en el Idealismo alemán, empezó a asociar la Belleza (Poesía) con la vida y evolución espiritual del poeta (el Hombre y su vida interior); escribía Giner que «el poeta, suspenso el ánimo en medio del fragoroso conflicto de ideas [...], vuelve sobre sí mismo e imagina que hallará [...] la paz y la armonía [...], un tesoro inagotable de armonías». En una época de «crisis universal, comprensiva» busca el poeta el medio por el cual «la fantasía [pueda] hallar... la unidad y concierto que necesita para producir... el Arte». Para Giner, la unidad y el núcleo anhelados se encontrarán en el interior de la imaginación poética. Como Campoamor, más tarde, el propósito del Arte, el sentimiento de la Belleza pone al poeta en condiciones para percibir un absoluto vital en un momento que parece carecer de convicciones vitales. Con Bécquer, Campoamor y la influencia de los círculos intelectuales krausistas, estamos en los umbrales del empuje de las poéticas neorrománticas y simbolistas, es decir, en el Modernismo español. Habló Bécquer de «un himno gigante y extraño» (misión órfica de anunciación, mundo religioso y trascendente) «que anuncia en la noche del alma una aurora» (renacimiento y misticismo), «himno» que brotó de «los tenebrosos rincones de mi cerebro» y «del misterioso santuario de mi cerebro». En la afirmación de su «deseo de una perfección imposible», estaba señalando Bécquer toda una serie de rasgos que irían a plasmar en el idealismo finisecular. Este «deseo» se relaciona, primero, con la esperanza siempre insatisfecha de unir «palabra» e «idea» y, en segundo lugar, es un anhelo de encontrar, dentro de sí, un núcleo céntrico que le devolvería la fe o el absoluto valor perdidos.

Para el año 1885, cuando se publicó *De los quince a los treinta*, Ricardo Gil había rechazado los ideales cívicos ya expresados en sus versos juveniles. Se vio

marginado socialmente y se hizo, como Bécquer, un insumiso. Su ataque en contra de los ideales del progreso, celebrados en *La locomotora* de Ruiz Aguilera, *El telégrafo eléctrico* de Martínez Monroy y varios poemas de Melchor de Palau (Palenque, 1990a), y en contra del progreso industrial —tema que va a destacarse en casi todos los escritores finiseculares (Cardwell, 1981a, 1987a; Litvak, 1980)—, combinado con una nostalgia por una época desaparecida de serenidad e inocencia juvenil, es señal de su romántico rechazo del materialismo que le parece enemigo del espíritu. Pero poemas como *La rueda* o *De paso*, de *La caja de música* (1898), también ofrecen símbolos del deseo por un núcleo fijo, dado que el poeta murciano, como Bécquer antes, e Icaza y los escritores finiseculares después, sufrió —como ya hemos comentado— de dudas metafísicas y una pérdida de fe en los valores absolutos. El resultado fue una fuga hacia dentro en busca del núcleo que yace en la fuente de la imaginación.

Escoge Gil una lírica de versos sugestivos y de tono menor porque, como explica, «más cerca está del corazón humano». Es éste entonces el enfoque de Gil: el corazón humano, el reino interior del espíritu, la dimensión espiritual y ética. Esta búsqueda interior requirió un estilo apropiado, que seguiría la dirección iniciada por Bécquer. Tres años antes que *Azul...* en *De los quince a los treinta*, Gil sugirió que «las suaves pálidas tintas» del vino poético, ofrecido en su poema *Invitación*, «no engendra pesadilla abrumadora / sino la ciñe con ligera nube / del color de la aurora», y llevaría «alivio a tu cansancio». En 1899, Villaespesa se inspiró tanto en Reina como en Gil, cuando hizo eco en su invitación —el poema *Ofrenda*— en el color de Reina y los matices delicados de Gil: «Si penas y dudas olvidar ansías / su clásica copa te ofrece el poeta. / [...] / ¡Alma soñadora, embriágate en ella / de rojos delirios y ensueños azules!». En *La caja de música* (Cardwell, 1972) se encuentra de modo creciente el tema del «Arte como alivio» y la doctrina modernista de la superioridad que surge de la identificación del Arte con alguna forma de principio vital y consolador. También suaviza Gil el tema del poeta maldito que introdujo Reina en España. Pero en lo que difiere Gil del poeta de Puente Genil es en la manera de expresar el tema. El arte de Gil no trae la alegría, el color, las evocaciones de una Arcadia perdida o Roma antigua clásica, ni ninfas complacientes de ojos verdes. Nada del decorado de la decadencia que desarrollarán Darío, el joven Valle-Inclán, Carrère, Muñoz o Gómez Carrillo. Mientras su arte «disipa en un instante / todo amargor del labio» y «grato calor al corazón envía», la consolación del Arte infunde una disposición introspectiva: «Engendre, no ruidosas carcajadas, / dulce melancolía» (*De los quince a los treinta*). Exactamente como harán los modernistas al separarse de Darío después de 1901, el poeta mira hacia adentro, a su experiencia personal. Hace sentimentales los aspectos humildes y patéticos, hace líricos el dolor, lo feo y la muerte. Vemos aquí una característica que aparecerá tanto en la prosa finisecular (Jiménez, Martínez Sierra, Bernardo González del Candamo, Pellicer, Valle-Inclán, Baroja, Azorín) como en la poesía (Jiménez, Antonio Machado, José Ortiz de Pinedo, Rafael Leyda), donde se ve cómo paisajes o personas humildes que se encuentran en situaciones dolorosas están empleados como portadores de las emociones y sentimientos angustiados del propio artista. La poesía de Gil anticipa los paisajes melancólicos de Antonio Machado y las páginas dolorosas de Juan Ramón. Gil busca no el entendimiento racional de las cosas o los

eventos, sino una autoconsciencia sensual y psicológica, un estado de humor especial para explorar y contemplar sus sentimientos interiores. Un tema que destaca en su lírica es el espectro melancólico de la muerte, el decaimiento y lo pasajero de todas las cosas mundanas, en lo que se anticipa a Juan Ramón Jiménez y a los Machado. Este tema se nota primero en *De los quince a los treinta*, y luego, con más destreza artística, en *La caja de música*. Lo importante de la obra de Gil es que llevó a cabo la tarea dejada incompleta por las muertes inoportunas de Bécquer y Rosalía de Castro. En su poesía, expresada con delicadeza y elegancia, en sonidos tenues y musicales, encontramos testimonio adecuado para sostener el punto de vista de que fue Gil el precursor necesario para abrir camino a la poesía de tono menor que dominaría en 1902 en *Rimas*, *Arias tristes*, *Alma* y *Soledades*, para diseminarse después en los versos de José Ortiz de Pinedo, Rafael Leyda y otros. Fue Gil quien preparó el terreno para la segunda, y la más importante, promoción del Simbolismo español.

Las mismas preocupaciones se manifiestan en la lírica de otro poeta que, si bien no fue español sino mexicano, dado que vivió permanentemente en España desde el año 1886 y publicó todas sus obras en la Corte, incluso las más influyentes —*Efímeras* de 1892 y *Lejanías* de 1899—, será lícito contarle entre los premodernistas españoles. Me refiero a Francisco A. de Icaza (Cardwell, 1984; Reyes, 1948). «Hoy mi huésped constante es el hastío», escribe, y rechaza la vida por el mundo interior de la imaginación y los ensueños: «En vez de vivir soñemos». «Yo soy en mis dominios soberano: / déjame con mis sueños.» Como Bécquer, que sintió «memorias y deseos / de cosas que no existen...», Icaza comentó en *Examen de críticos* (Madrid, 1894) que «hay dentro de la vida del Arte mucho como esas variaciones de nuestra vida interna» (pág. 42), afirmación que repite lo esencial de las aseveraciones de Giner de los Ríos y Zeda, y anticipa lo que diría Juan Ramón Jiménez en su estudio sobre el Modernismo en 1953: «Los simbolistas tomaron como Ideal el Misterio. [...] La teoría de la belleza por la belleza se convirtió en la teoría de la belleza por el ensueño. [...] Se enclaustraron en el ensueño». Tanto Icaza como Gil sirvieron para naturalizar en tierra española un legado que haría posible la introducción del Simbolismo francés y que haría de su propio arte una poesía de transición hacia el Modernismo. Me refiero al Simbolismo poético español, desde 1901 hasta 1915. Es una poesía que expresa no las escenas domésticas y humildes de elevado sentido moral de un Selgas o de un Querol, sino situaciones humildes y algo prosaicas que traducen el humor personal del artista, quizá lo que llamaría Ortega, hablando del arte de Azorín, «primores de lo vulgar», situaciones que aparecieron primero en la poesía de los *Fantaisistes* franceses que anticiparon el Simbolismo pleno: Coppée, Prudhomme, Mendès. Siempre destaca el elemento espiritual que queda dentro de las experiencias que evoca. Icaza busca, como Gil, no una comprensión racional (lo material) de testimonio social ni un *voyeurismo* disfrazado, sino un autoconocimiento sensual y psicológico al explorar los sentimientos y humores (lo espiritual). Su preocupación principal es la manera de obrar de la mente, especialmente en lo que a la memoria se refiere. «Mi memoria clasifica», escribe Bécquer, y le sigue Icaza: «¡Oh, paisajes de mi infancia, / en recordaros me empeño, / y os envuelve a la distancia / la niebla azul del ensueño!». Gil también se preocupa por recobrar algo de la alegría infantil ya perdida cuando en *De los quince a los treinta* evoca las campanas de la aldea (sím-

bolo de la fê inocente anhelada), «el alegre caserío» y «las voces amadas» (un núcleo emocional). «¡Con qué risueña luz en mi memoria / las íntimas veladas resucito!», exclama. Para estos poetas después de Bécquer es el acto poético mismo lo que les permite trascender el tiempo para lograr una expresión del amor o del dolor dentro del tiempo mismo. Icaza, al igual que los simbolistas españoles que le siguieron, expresa sus aspiraciones en las inseguras construcciones verbales de la poesía, aunque supo —como todos estos poetas— que nunca podría capturar la muda pureza de las intuiciones no verbales, de la verdad, la belleza, la interioridad del alma. Tenemos, pues, unos temas finiseculares destacados: realidades recordadas teñidas por el ensueño o la memoria de una juventud serena, evocadas en un nimbo dorado; la memoria, las fuerzas destructoras del tiempo, el horror de la muerte. El pasado y el mundo interior del ensueño parecen ofrecer un núcleo, una visión no fragmentada que quizá pueda recobrase. Pero, ¿cómo recobrarla? Mediante la imaginación y el acto creativo, por la «palabra», como sugirió Bécquer. Pero, ¿puede el arte detener el tiempo y el decaimiento? ¿Formará la palabra el anillo o puente necesarios entre expresión e idea? Para conseguir estos fines el Arte o el acto creador tendrán que evitar los controles de espacio y tiempo, la razón y la lógica. Además, Icaza y Gil, como los simbolistas que les siguieron, reconocieron que cada palabra cambia constantemente su sentido, siempre apartándose de su significación original, nunca afirmando lo que desea el poeta. Pues, como dirá Saussure en 1916, en su *Curso general de lingüística*, y parecen reconocer estos poetas, el sentido no está misteriosamente inmanente en un signo. En efecto, un signo presupone la ausencia del objeto que significa. Toda la lengua es, de una manera, metafórica o simbólica en la medida que sustituye para la posesión directa del objeto mismo; por eso, la lengua expresa un deseo inalcanzable, el «deseo por una perfección imposible» becqueriano. He aquí que Gil e Icaza estuvieron al día de los debates culturales sobre un tema que se discutió en *La Diana* de Reina, en la *Revista Contemporánea* y demás revistas culturales, en los debates entre Valera y Campoamor sobre la finalidad de la poesía y, dentro del Simbolismo, en la literatura en auge en la Europa de finales del xix.

Expresaron en su lírica la esencia misma del Modernismo simbolista como se expresaría en Valle-Inclán, los Machado, Azorín, Unamuno o Jiménez: la negación del tiempo lineal, histórico, cronológico, en favor del aspecto acrónico, intuitivo, experimental. Su sensibilidad despierta hacia este aspecto es un síntoma de la llegada a España de las estéticas simbolistas y del *Modernismo* europeo. El pasado se recrea en el presente del poema mediante el proceso creador. No importa lo efímero de la experiencia, ya que en estos instantes la *memoria* (el recordar racional despierto) se hace *olvido* (conciencia interior espiritual entre la vigilia y el sueño), tiempo acrónico, espacio sin límites. El núcleo perdido se ve recobrado; el Arte ha hecho desaparecer la amenaza temporal, aun la de la muerte. El ensueño sugiere y crea la Belleza (Arte), la inmovilidad y, sobre todo, la permanencia. Así que cuando Gil e Icaza hablan de *olvido* y *olvidar*, en el contexto de la experiencia imaginativa, sugieren un estado mental especial, el objeto mismo en su eternidad, sin tiempo. De ahí brota el intenso interés en domar el «mezquino y rebelde idioma». El Olvido, como se ve en el título juanramoniano *Olvidos de Granada*, fue para ellos y sus secuaces finiseculares un estado de conciencia que contempla un núcleo perdido. Luego, afirmarían Juan

Ramón que el acto de «nombrar» las cosas por medio de la palabra poética exacta les daría sustancia, eternidad. Y también, como explica Antonio Machado, «podrás conocerte, recordando / del pasado soñar los turbios lienzos». Escribir es un tipo de autocreación, un acto divino. Es también un acto de autoconocimiento y autoobservación. Es ética y estética. Por esta razón se destacan en el Simbolismo español toda una serie de imágenes y temas que sugieren la búsqueda de la «otredad» a la par que la del «ser» del propio poeta: espejos, cuartos cerrados, pozos, fuentes, jardines, cuevas, cuadros, lienzos, etc. También destaca la manera de evocar estas ideas en una lengua sencilla, humilde, sugeridora (el uso de la evocación indirecta, el paisaje del alma, la música).

Aquí se ve la iniciación de la exploración de la sensibilidad del poeta que formará una parte céntrica de los artículos en *Helios*, donde los poetas afirmarían que el espíritu vertebrador o el núcleo anhelado se encuentra en el espíritu angustiado del poeta. Representan los versos de Gil e Icaza el primer paso en la búsqueda de medios más precisos y más sutiles a fin de examinar la personalidad humana y sus capacidades regeneradoras. Esto es el sello del Modernismo simbolista y de la veta regeneradora de una generación entera (incluso los supuestos noventayochistas). «Yo soy en mis dominios soberano —escribió Icaza—. Déjame con mis sueños» (*Efímeras*). La búsqueda de «sentimiento» —«misteriosas resonancias»— en el corazón mismo del poeta indica otro jalón en el desarrollo de la poesía de tono menor, la poesía interior del grupo *Helios*. Cuando, en una carta dirigida a Luis Cernuda en 1943, escribió Juan Ramón Jiménez «lo que me interesa es libertar sensación e inquietud», no hizo más que expresar su deuda a Bécquer, a Gil y a Icaza.

Hasta este punto no se ha examinado el papel de Salvador Rueda (Cardwell, 1983a; Carnero, 1987; Cuevas, 1986; Ferreres, 1964; Fuente, 1976; Palenque, 1993a; Prados y López, 1944) en los procesos de cambio lento y de iniciación de un proceso que vamos comentando. Si para Andrés González Blanco, Rueda fue «el primer modernista», ya que precedió a Darío, iniciando así un debate que se prolonga hasta el estudio de Bienvenido de la Fuente (1976), solamente un estudio, que yo sepa, ha contrastado y considerado seriamente estas dos figuras (Cardwell, 1983a), donde, con argumentos detallados y un análisis detenido de los textos de ambos creadores, se sugiere que Darío y Rueda, representaron dos «modernismos» completamente diferentes. Si bien la ideología de Darío empezó con el sesgo metafísico romántico, con lo que llamó «el hierro candente de la duda» y «el cáncer del escepticismo», Rueda, según sus propias palabras, no sufrió del «contagio del siglo», ya que se sintió parte de la comunión católica que pudo proporcionarle «el calor benéfico del espíritu humano». El himno a la Belleza de Rueda forma parte de su confianza en un mundo bien configurado, en un cosmos creado y ordenado armoniosamente y benévolamente por Dios. En *El ritmo* (1894) (Palenque, 1993a) afirma Rueda que el poeta debe sumergirse en la realidad antes que en el mundo de la imaginación. Se revela en este libro una filosofía de armonías platónica, con el poeta rodeado por un mundo melódico y rítmico, un mundo ordenado por la voluntad divina.

Hacia los años finiseculares sus teorías resultan más bien anacrónicas, ya que celebra la visión cósmica de los siglos XVII y XVIII con los *topoi* de la Gran Cadena del Ser y el Principio de Plenitud. Sugerí (Cardwell, 1983a) que su poema

clave, *Concertante*, explica el núcleo de su sistema filosófico, ya que se refiere al filósofo Leibniz y a su sistema de plenitud, continuidad, gradación lineal y una cadena de mónadas que se distribuyen en una secuencia jerárquica desde Dios a la forma más humilde del universo. Aunque su poesía de luz, color y bellezas sensuales parece manar de la misma veta parnasiana y decadentista de un Reina o del propio Darío, no manifiestan ninguna veta del criticismo romántico tan disseminado en la conciencia intelectual finisecular española. Si bien representa Rueda una parte de las pautas ideológicas decimonónicas, su orientación esencial parte del conservadurismo tradicional de un Pereda o de un Zorrilla y del Costumbrismo casticista y católico que representaban en la literatura de los años cincuenta y sesenta (Fernán Caballero, Alarcón, Bermúdez de Castro, Balmes, Donoso Cortés). La ideología de Darío y la nueva generación de poetas se vincula con la cosmovisión moderna. La de Rueda representó un experimento tardío para deformar y replasmar las tradiciones conservadoras españolas que florecieron mucho antes que la crisis espiritual y la cuenca divisoria ideológica del Romanticismo. Es decir, representa no la modernidad —el premodernismo y el Modernismo—, sino un pasado anacrónico y casticista. Es un error yuxtaponer los dos nombres de Rueda y de Darío como si fueran representantes del mismo movimiento artístico.

3.9.4. Normas nuevas y el espíritu de la tradición

He hablado antes de una ruptura con la tradición como elemento necesario en el desarrollo del Modernismo, a pesar de las conclusiones de Niemeyer en 1992. En 1953, Jiménez describió el Modernismo español en términos de «un mayor sentido interior»; en 1943 manifestó la presencia de un «nuevo humanismo», «un concepto nuevo de humanidad». «La dirección —insiste el poeta— es krausista.» He sugerido que este «humanismo» se expresa plenamente en *Helios* y en *Alma Española*. Allí, como en *Platero y yo* y en la poesía de Antonio Machado, es omnipresente la influencia de Giner de los Ríos y el krausismo (Cardwell, 1977, 1983b, 1985, 1989, 1990b). Un gran número de escritores de la nueva generación asistió, conoció, correspondió o tuvo amistades con la Institución Libre de Enseñanza, con Giner de los Ríos y sus colegas, Rubio, Sales y Ferré, Cossío, etc., o con las tertulias krausistas en Madrid, Oviedo, Sevilla y la Universidad hispalense. Para casi todo el grupo de «hermanos espirituales» alrededor de *Helios*, que representaba el Modernismo triunfante, tuvo respecto al Arte y la poesía, en particular, una inclinación más bien ética. Es decir, aceptó esta hermandad las prescripciones de Giner, quien subrayó en 1888, en el discurso de la nueva sesión en la Institución, la necesidad de «formar hombres» y de «redimir nuestro espíritu». El grupo finisecular (incluso el supuesto 98) se vio como una minoría artística que debía desempeñar un papel vital en la regeneración moral y espiritual de la nación (Cardwell, 1993). La búsqueda de la Belleza y la búsqueda interior se convirtieron en el medio de explorar la significación espiritual de la vida. Compartieron estos escritores el punto de vista básicamente krausista acerca del destino del hombre. Destacó especialmente su énfasis sobre la Belleza como elemento espiritual, el componente estético en el proceso de re-

generar al hombre y su actitud determinista sobre el papel del Arte en cuanto pudiera proporcionar ideas directivas y pautas, tanto para la sociedad como para el individuo. Creyeron, especialmente Costa, Ganivet, Unamuno, Martínez Sierra, Antonio Machado y Jiménez, en el genio inspirador de hombres, de un intelecto fuerte y un espíritu refinado y perturbado por los grandes enigmas, que pudiera intervenir en la vida de la nación para implantar, por su ejemplo, ideas-guía y educar al hombre entero y a la nación. A todos, según las normas estéticas del krausismo y la difusa filosofía determinista de los círculos intelectuales dentro de los cuales entraron estos artistas, el Arte les ofreció el medio para fomentar su ideal. El comentario de Azorín de que «el Arte es el principal factor de la revolución», y el de Martínez Sierra en *Helios*, en 1904, de que era por medio de la Belleza como los escritores podrían regenerar a la nación son síntomas de la revolución artística que anhelaban. Habla este último del «sacerdocio de su arte», siempre empleando el discurso desplazado de la teología y, de paso, haciéndose eco directo de Giner y de Darío. Según Azorín, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Martínez Sierra, entre otros, el nuevo grupo estaba destinado a propagar y encontrar «ideas nobles», hacer «un Arte inutítil e incorruptible», preparar «una nueva conciencia social», crear «una patria nueva». Estas afirmaciones son típicas de este aspecto de un idealismo más bien ético-estético de la inteligencia joven de *Helios*. El Arte estaba destinado a explorar la conciencia del artista, una poesía interior, y, de este modo, a despertar el espíritu, a hacer un idealismo altruista y elevado. Pero ¿cómo entró esta idea en el pensamiento intelectual de los escritores progresistas, los verdaderos «modernistas» (decadentes y noventayochistas)?

Toda esta veta regeneracionista arraigada en una difusa ética-estética representa una prolongada afiliación al determinismo científico y a la ética krausista de la segunda mitad del siglo XIX. Pero, ¿de qué manera se separó el Modernismo de la línea de la tradición, de la línea de la «gente vieja» y las actitudes que representaron Núñez de Arce, Valera y los otros miembros de la cultura de la Restauración? Discrepo en los argumentos de Niemeyer (1992), que insiste en que los premodernistas estaban estrechamente vinculados a las estéticas y prácticas de la literatura restauradora. En política casi todos los intelectuales finiseculares simpatizaron con un progresismo de izquierdas, algunos entraron sin éxito en la vida política, algunos pertenecían a familias republicanas. ¿Es posible hacer una conexión con este fracaso de una tentativa política y el rechazo de cualquier plan para introducir una respuesta concreta a la crisis sociopolítica del momento histórico finisecular?

En 1868 el republicanismo fue la ideología política en auge. No obstante su idealismo, en 1869 ganó pocos escaños en las elecciones. Su ideología fue apoyada por la clase intelectual y profesional de la pequeña burguesía; recibió su máximo apoyo de las Universidades, del periodismo progresista y de los círculos krausistas. Deseaba grandes reformas pero sobrestimaba el efecto y la influencia de las ideas antes que el efecto directo del poder político. Además, antes que comprender que la función de la política representa una lucha por el poder, prefería ver la revolución social como una fuerza histórica inevitable, herencia de las filosofías hegelianas y krausistas y las teorías evolucionistas de Spencer y Haeckel. Según sus pautas intelectuales, cualquier reforma tenía que basarse en una

revolución moral y educativa. Vieron esta revolución como condición necesaria para una revolución política. El republicanismo de aquel entonces fue, en efecto, una nueva religión apoyada en un determinismo espiritual bastante difuso. Es decir, representó una tentativa para elaborar un discurso alternativo al discurso del núcleo político-cultural hegemónico. También fracasó el republicanismo como política práctica por su tentativa federalista. A pesar de las teorías de Pi y Margall, que dieron coherencia al anhelo popular por una mayor independencia de un Gobierno centralista, nunca alcanzó una posición hegemónica. Fracasó por su incapacidad de romper con el poder del caciquismo y de reconocer que un movimiento regenerador nacional habría de descartar los intereses personales del electorado. Vagas profesiones de fe no podrían suplir una política concreta. Recibió su más ferviente apoyo en Andalucía durante el experimento cantonalista de 1873 y desapareció como fuerza política efectiva con el golpe de Pavía, el 3 de enero de 1874.

A partir de ese momento en el que se cortó la línea de la filiación con una tradición política, se puede trazar el efecto compensatorio de afiliación a una nueva cultura. Durante el auge de esta reacción se crearon por toda España clubes y casinos republicanos, aparecieron nuevas revistas y periódicos dedicados a diseminar y fomentar las ideas progresistas. En esta campaña para conquistar y consolidar una hegemonía en los discursos culturales y en el ámbito educativo, destacan la Institución Libre de Enseñanza madrileña, los ateneos de varias ciudades de Andalucía y, especialmente, los centros intelectuales de Sevilla y su Universidad. En Sevilla, y durante la primera etapa de la Restauración, destacan, tanto en los campos científicos, sociopolíticos, antropológicos, etnológicos y evolucionistas como en el folclore y en los estudios de la cultura popular, los trabajos de Machado Núñez y Machado y Álvarez, Sales y Ferré, Federico de Castro o Rodríguez Marín. En sus respectivas investigaciones destaca la idea de que cada región o nación tiene un «alma» o «carácter» o «espíritu» y que también, mediante el estudio de la cultura y las tradiciones, el hombre pueda encontrar y sintonizar su propio espíritu con el espíritu de la cultura latente (Cardwell, 1994). De ese modo, cada grupo social descubriría sus propias raíces, regeneraría y evolucionaría su ser interior y, por sus propias creaciones artísticas, podría fomentar la regeneración de sus miembros individuales. Incluso entre los intelectuales de la Institución y otros círculos, como entre los historiadores de la vuelta del siglo, encontraremos las mismas vetas deterministas en los análisis de Altamira y Menéndez Pidal, quienes interpretaron la historia con la finalidad de encontrar una comunidad hispánica única, unida en cultura y lengua como base en la cual erigir una nueva concepción regeneradora para la nación en crisis. De ahí el profundo interés en el Modernismo y el *Modernism* españoles en la poesía popular (glosado finamente en *Arias tristes, Alma, Soledades, Alma andaluza y Caminos de la tarde* de Sánchez Rodríguez) (Cardwell, 1996) tanto como en la «intrahistoria» de las novelas de Unamuno, Azorín y otros.

Hace falta enfatizar que una «historia» del premodernismo y del Modernismo no puede ser «inocente», libre de los discursos del poder ni de los procesos de ruptura o iniciación que ocurren en los desarrollos de la cultura. Cuando insiste la crítica en que el Modernismo empezó en las Américas y que el Modernismo español tiene que explicarse en términos del enorme e importante im-

pacto de Rubén Darío sólo se describe una fase (o mejor un momento repentino) del desarrollo de una parte del movimiento (Cardwell, 1995). Aunque no se puede descartar la influencia del nicaragüense, los hechos y el planteamiento de nuestro análisis del proceso, que terminó en el triunfo del Modernismo en *Helios* en 1904 (McDermott, 1981), tienen que poner en tela de juicio una crítica que habla de un fenómeno uniforme. También tenemos que reconocer que cuando se habla de *Modernismo* lo que describimos es sólo una parte de un fenómeno generacional europeo que se llama *Modernism*. El *Modernismo* español, aspecto cuyos inicios hemos descrito en estas páginas, es más bien una parte —una parte importante— del *Modernism* español, representa la versión española del Simbolismo y el decadentismo europeos. Los escritores premodernistas creaban una nueva estética, aunque una estética en ciernes, que abriría el paso para que la literatura española pudiera entrar de pleno en la línea central de evolución de las corrientes europeas más importantes y, especialmente, el Simbolismo.

Bibliografía

- AGGELER, William F.**, *Baudelaire judged by Spanish Critics, 1857-1957*, Athens, The University of Georgia Press (1971).
- AGUILAR, Juan de Dios**, “Campoamor en la poesía alicantina”, *Las Provincias* 5 (1952).
- AGUILAR PIÑAL, Francisco**, “Manuel Reina y el Modernismo”, *Íns* 166 (1960), pág. 7.
— *La obra poética de Manuel Reina*, Madrid, Editora Nacional (1968).
— “La poesía modernista de Manuel Reina”, en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba, Diputación Provincial (1987), págs. 381-389.
- AGUILAR Y CANO, Antonio**, *Manuel Reina. Estudio biográfico*, Puente Genil (1897).
- AGUIRRE, J. M.**, “Bécquer y lo evanescente”, *BHS* 41 (1964), págs. 28-39.
- ALAS, Leopoldo**. Véase CLARÍN.
- ALBERT ROBATTO, Matilde**, *Rosalía de Castro y la condición femenina*, Madrid, Partenón (1981).
— *Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán: afinidades y contrastes*, La Coruña, Edición do Castro (1995).
- ALDEA GIMENO, Santiago**, y **SERRANO DOLADER, Alberto**, *Miguel Agustín Príncipe. Escritor y periodista (1811-1863)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1989).
- ALLEGRA, Giovanni**, *El reino interior. Premisas y semblanzas del Modernismo en España*, Madrid (1976).
- ALMELA Y VIVES, Francisco**, “Don Ramón de Campoamor, gobernador civil de Valencia”, *RVF* 5 (1955-1958), págs. 153-226.
- ALONSO, Dámaso**, “Originalidad de Bécquer”, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos (1952), págs. 11-49; reedición en *Obras completas*, vol. IV, Madrid, Gredos (1975), págs. 511-546.
- ALONSO, Martín**, *Segundo estilo de Bécquer. Ensayo biográfico del poeta y su época*, Madrid, Guadarrama (1972).
- ALONSO CORTÉS, Narciso**, *Juan Martínez Villergas. Bosquejo biográfico-crítico*; 2.^a ed., Valladolid, Tip. de la Viuda de Montero (1913).
— Prólogo a Gaspar NÚÑEZ DE ARCE, *Sus mejores versos*, Madrid, Colección Los poetas (1929).
— “El lastre clasicista en la poesía española del siglo XIX”, en *Estudios Hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Massachusetts, Wellesley (1952), págs. 3-14.
- ALONSO MONTERO, Jesús**, *Realismo y conciencia crítica en la literatura gallega*, Madrid, Ciencia Nueva (1968).
— *Rosalía de Castro*, Madrid, Júcar (1972).
- APRAIZ, Julián**, *Apuntes para una historia de los estudios helénicos en España*, Madrid, Imp. de J. Noguera (1874).
- ARA TORRALBA, Juan Carlos**, “Víctor Hugo en el fin de siglo español: Ricardo León y la poesía luchadora”, *EIFE* 7 (1992), págs. 55-69.

- ARA TORRALBA, Juan Carlos, y NAVAL, Ana M.^a**, “Bibliografía becqueriana (1980-1991)”, *El Gnomon* 1 (1992), págs. 111-125.
- ARANDA, Eusebio**, *Selgas y su obra*, Murcia, Universidad (1954).
— *José Selgas*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio (1982).
- ARBOLEDA, Joseph R.**, “*Mi conciencia y yo*, Bécquer’s first prose Work”, *SinR* 11 (1972), págs. 26-35.
— *Historia de los templos de España de Gustavo Adolfo Bécquer*, Barcelona, Puvill (1979).
- ARCE, Joaquín**, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra (1981).
- ARMIÑO, Mauro** (ed.), *En las orillas del Sar*, Barcelona, Plaza & Janés (1985).
- ARNAO, Antonio**, *Trovas castellanas. Poesías*, Madrid, Medina y Navarro (1873).
— *Soñar despierto*, Madrid (1891); prólogo de Marcelino MENÉNDEZ PELAYO.
- ARREBOLA, Alfredo**, *El sentir flamenco en Bécquer, Villaespesa y Lorca*, Málaga, Imprenta de la Universidad de Málaga (1986).
- AUB, Max**, *Poesía española contemporánea*, México, Ediciones Era (1969).
- AUBERT, Paul; BREY, Gérard; GUEREÑA, Jean-L.; MAURICE, Jacques, y SALAÜN, Serge**, *Anarquismo y poesía en Cádiz bajo la Restauración*, Córdoba, Ayuntamiento (1986).
- AULLÓN DE HARO, Pedro**, “Ensayo sobre la aparición del poema en prosa en la literatura española”, *AM* 2, 1 (1979), págs. 109-136.
— *La poesía en el siglo XIX. Romanticismo y Realismo*, Madrid, Taurus (1988).
- AZA, Vital**, *Todo en broma*, Madrid [1891]; prólogo de Jacinto Octavio PICÓN, intermedio de José ESTREMER y epílogo de Miguel RAMOS CARRIÓN, Madrid (1894).
- AZORÍN [José Martínez Ruiz]**, “Juan Ramón Jiménez”, en *Los valores literarios*, Madrid y Buenos Aires, Renacimiento (1913b).
— *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Renacimiento (1917).
— *Leyendo a los poetas*, Zaragoza, Librería General (1929).
— *Clásicos y modernos*, Madrid, Renacimiento (1913a). Citado por la edición de Buenos Aires, Losada (1939).
- BALBÍN, Rafael de**, *Poética becqueriana*, Madrid, Prensa Española (1969).
- BARBADILLO, M.^a Teresa**, “Notas a los artículos de Bécquer sobre tipos y costumbres de Aragón”, en VV.AA., *Actas del Congreso “Los Bécquer y el Moncayo”. Celebrado en Tarazona y Vezuela. Septiembre 1990*, ed. Jesús RUBIO, Ejea de los Caballeros, Centro de Estudios Turiasonenses (1992), págs. 243-250.
- BARJA, César**, *Literatura española. Libros y autores modernos*, Nueva York y Madrid, G. E. Stechert and C.^o y Rivadeneyra (1924).
- BARRANTES, Vicente**, *Baladas españolas*, Madrid (1853).
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo**, “*Del olvido en el ángulo oscuro...*”, *Páginas abandonadas de Gustavo Adolfo Bécquer*, ed. Dionisio GAMALLO FIERROS, Madrid, Valera (1948).
— *Teatro*, ed. Juan Antonio TAMAYO, Madrid, CSIC (1949).
— *Obras completas*, ed. Dionisio GAMALLO FIERROS, Madrid, Aguilar (1969).

- BÉCQUER, Gustavo Adolfo**, *Libro de los gorriones* (manuscrito original de las "Rimas"); edición facsímil. Introducción sinfónica. *La mujer de piedra*. Rimas. Nota preliminar y transcripción de los textos en prosa de Guillermo GUASTAVINO GALLENT. Estudio y transcripción de las Rimas de Rafael BALBÍN y Antonio ROLDÁN, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia (1971). Edición facsímil del manuscrito de Gustavo Adolfo Bécquer, depositado en la Biblioteca Nacional de Madrid, Madrid, Ediciones 2.000 (1984). Lo acompaña, en otro tomo aparte, del mismo formato, de la misma editorial y de la misma fecha, *La semana pasada murió Bécquer* (Reflexiones en torno al "Libro de los gorriones"), de Rafael MONTESINOS.
- *Rimas*, ed. Juan M.^a Díez TABOADA, Madrid, Aula Magna (1965); Robert PAGEARD, Madrid, CSIC (1972); José Carlos de TORRES MARTÍNEZ, Madrid, Castalia (1976); ed. M.^a Pilar PALOMO, Madrid, Cupsa (1977); Francisco LÓPEZ ESTRADA, Madrid, Espasa Calpe (1986); Russell P. SEBOLD, Madrid, Espasa Calpe (1991); Manuel DÍAZ MARTÍNEZ, Madrid, Akal (1993); Oreste MACRÌ, Nápoles, Liguori (1995); Rafael MONTESINOS, Madrid, Cátedra (1995).
 - *Textos de Gustavo Adolfo Bécquer acompañado de dibujos de Valeriano Bécquer publicados durante los años 1870 y 1871 en "La Ilustración de Madrid"*, ed. M.^a Dolores CABRA LOREDO, Madrid, El Museo Universal (1984).
 - *Desde mi celda*, ed. Darío VILLANUEVA, Madrid, Castalia (1985).
 - *Críticas de Arte*. (Artículos publicados en "El Contemporáneo" con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862), ed. Robert PAGEARD, Madrid, El Museo Universal (1990).
 - *Autógrafos juveniles*, ed. Leonardo ROMERO TOBAR, Barcelona, Puvill (1993).
 - *Leyendas, apólogos y otros relatos*, ed. de Rubén BENÍTEZ, Barcelona, Labor (1993); P. IZQUIERDO, *Leyendas*, Madrid, Cátedra (1986); José MONLEÓN, Akal (1992); Joan ESTRUCH, Barcelona, Crítica (1994).
- BELLIDO NAVARRO, Pilar**, *Literatura e ideología en la prensa socialista (1885-1917)*, Sevilla, Alfar (1993).
- BELLO, Andrés**, *Principios de ortología y métrica*, Santiago de Chile (1835).
- BELLOGÍN, A.**, "En torno a la poesía de Ricardo Gil", *Oróspeda* 9 (1917), págs. 193-195; 10, págs. 222-223.
- BENÍTEZ, Rubén**, *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos (1971).
- BERENGUER CARISOMO, Arturo**, *La prosa de Bécquer*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad (1974).
- BILLICK, David**, y **DOBRIAN, Walter A.**, "Bibliografía selectiva y comentada de estudios becquerianos, 1960-1980", *Hispania* 69 (1986), págs. 278-302.
- BLAIR, Hugh**, *Lecciones sobre la Retórica y Bella Letras*; traducción de José Luis MUNÁRRIZ, Madrid, García (1978), 4 vols.
- BLANC, Mario A.**, *Las Rimas de Bécquer y su modernidad*, Madrid, Pliegos (1988).
- BLANCO GARCÍA, Francisco**, *La Literatura Española en el siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera Hnos. (1891-1894), 3 vols.
- BLASCO, Eusebio**, *Poesías festivas*, Madrid, E. Rubiños (1880).
- *Epigramas*, Sevilla, F. Álvarez y C.^a Editores (1881).
- BLASCO PASCUAL, Javier** (ed.), "El estado de la cuestión: Modernismo y Modernidad I y II", *Íns* 485-486 (1987), págs. 37-40; 487 (1987), págs. 20-24.

- BLASCO PASCUAL, Javier**, "De 'Oráculos' y 'Cenicientas': la crítica ante el fin de siglo español", en VV.AA., *¿Qué es el Modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, eds. Richard A. CARDWELL y B. J. MCGUIRK, Society for Spanish and Spanish American Studies, Universidad de Boulder, Colorado (1993), págs. 59-86.
- BLECUA, José Manuel**, *Historia de la literatura española*, vol. II, Zaragoza, Librería General (1947).
- BONET CORREA, Antonio**, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excelentísimo señor...*, Madrid (1987).
- BORJA, Carmen**, *Campoamor: trazado de una negación*, Oviedo, Industrial de Acabados (1983).
- BOTREL, Jean-F.**, *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Pirámide (1993), págs. 15-182.
- BOUSOÑO, Carlos**, "La actualidad de Bécquer", *BRAE* 67 (1987), págs. 29-36.
- BOUZA BREY, Fermín**, "La joven Rosalía en Compostela (1852-1856)", *CEG* 31 (1955).
 — "Manuel Barros, escritor emigrado amigo de Rosalía, y los orígenes del libro *En las orillas del Sar*", *CEG* 16, 49 (1961), págs. 218-240.
 — "Adriano y Valentina, motivaciones inspiradoras de Rosalía de Castro", *CEG* 53 (1962), págs. 374-390.
- BREIDENBACH, Michael**, *Sevilla im Prosawerk von Gustavo Adolfo Bécquer: mit einer Zusammenfassung in Spanischer-Sprache*, Colonia y Viena, Böhlau Verlag (1991).
- BRIESEMEISTER, Dietrich**, *Die Dichtung der Rosalía de Castro*, Munich, Druck A. Bergmiller (1959).
- BROTO SALANOVA, Justo** (ed.), José María LLAMAS AGUILANEDO, *Alma contemporánea. Estudio de estética*, Huesca, Larumbe (1991).
- BROWN, Rica**, "The Bécquer's Legend", *BSS* 18 (1941), págs. 4-18.
 — *Bécquer*, Barcelona, Aedos (1963).
- BUSTILLO, Eduardo**, *El ciego de Buenavista. Romancero satírico de tipos y malas costumbres*, Madrid, Tip. Manuel Ginés Hernández (1888).
- BYNUM, Brant B.**, *The Romantic imagination in the work of Gustavo Adolfo Bécquer*, Chapel Hill, University of Carolina Press (1993).
- CAAMAÑO BOURNACELL, José**, *Rosalía de Castro en el llanto de su estirpe*, Madrid, Biosca (1968).
- CABANILLAS, Ramón**, "A laboura de avantora", Galicia. Revista del Centro Gallego, 466 (1952).
- CABAÑAS, Pablo** (ed.), *No me olvides (Madrid, 1837-1838)*, Madrid, CSIC (1946).
- CALVO CARILLA, José Luis**, "Reconsideración de la poesía española de la segunda mitad del siglo XIX (a propósito de Núñez de Arce)", *BBMP* 69 (1993), págs. 195-223.
- CAMPILLO, Narciso**, *Retórica y Poética, o Literatura preceptiva*, Madrid (1872).
- CAMPO-ALANGE, María**, *Concepción Arenal, 1820-1893*, Madrid, Revista de Occidente (1973).

CAMPOAMOR, Ramón de, *Fábulas*, Madrid, Establecimiento tipográfico calle del Sordo, n.º 11 (1842).

- *El personalismo*, Madrid, Rivadeneyra (1855).
- Prólogo a Juan M. SANJUÁN, *Bosquejos*, Madrid, Imprenta de El Correo Militar (1872).
- *Poética*, Madrid, Victoriano Suárez (1883).
- *Obras poéticas completas*, Barcelona, Luis Tasso (1900), 3 vols.
- *Obras completas*, ed. M. GONZÁLEZ SERRANO, V. COLORADO y M. ORDÓÑEZ, Madrid, Casa Editorial, Imprenta y Litografía San Rafael, 1 (1901), 6 vols.
- *Poesías*, ed. Cipriano RIVAS CHERIF (1921).
- *Poesías*, prólogo de Félix ROS, Madrid, Espasa Calpe (1966).
- *Antología poética*, ed. Víctor MONTOLÍ, Madrid, Cátedra (1996).

CAMPOS, José, “Los problemas del Modernismo”, *Íns* 254 (1967), pág. 11.

CANO, José Luis, *Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero*, Madrid, Guadarrama (1960).

CARBALLO CALERO, Ricardo, *Versos iñorados ou esquecidos de Eduardo Pondal*, Vigo, Galaxia (1961).

- *Historia da Literatura Galega contemporánea*, vol. I, Vigo, Galaxia (1963).
- *Sobre lingoa e literatura gallega*, Vigo, Galaxia (1971).
- *Estudios rosalianos*, Vigo, Galaxia (1979).

CARDWELL, Richard A., “Darío and *El aire puro*: the enigma of life and the Begnilement of Art”, *BHS* 48 (1970), págs. 37-51.

- *Ricardo Gil: La caja de música*, Exeter, Exeter Hispanic Texts, Universidad de Exeter (1972).
- *Juan R. Jiménez: The Modernist Apprenticeship, 1895-1900*, Berlín, Colloquium Verlag (1977).
- *Manuel Reina: La vida inquieta*, Exeter, Exeter Hispanic Texts, Universidad de Exeter (1978).
- “Juan Ramón Jiménez y una página verdaderamente dolorosa”, *El Ciervo* 364 (1981a), págs. 21-22.
- (ed.), José de ESPRONCEDA, “*El estudiante de Salamanca*” and other poems, Londres (1981b).
- “Rubén Darío y Salvador Rueda: Dos versiones del Modernismo”, *RLit* 45, 89 (1983a), págs. 55-72.
- “‘The Universal Andalusian’, ‘The Zeatons Andalusian’ and the ‘Andalusian tilegry’”, *STCL* 7 (1983b), págs. 201-224.
- *Francisco A. de Icaza: Efímeras & Lejanías*, Exeter, Exeter Hispanic Texts, Universidad de Exeter (1984).
- “Los albores del Modernismo: ¿Producto peninsular o trasplante transatlántico?”, *BBMP* 51 (1985), págs. 315-330.
- “Rosalía de Castro, ¿precursora de la generación del 98?”, en VV.AA., *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago de Compostela, Consello de Cultura Gallega y Universidad de Santiago (1986), págs. 439-452.
- “La política poética del premodernismo español”, “Modernismo y modernidad, II”, *Íns* 487 (1987a), pág. 23.
- “Ricardo Gil y el problema del Modernismo español”, en VV.AA., *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba, Diputación Provincial (1987b), págs. 219-237.

- CARDWELL, Richard A.**, “Antonio Machado: ¿Modernista noventayochista o poeta finisecular?”, *Íns* 505-507 (1989), págs. 16-18.
- “A significación de *Aires da miña terra* no contexto da literatura finisecular”, *Boletín Galego de Literatura* (1990a), págs. 7-18.
 - “Antonio Machado, la Institución y el Idealismo finisecular”, en *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del centenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge URRUTIA, Sevilla, Alfar (1990b), págs. 381-404.
 - (ed.), José de ESPRONCEDA, *El estudiante de Salamanca*, Exeter, Warminster (1990c). Traducción inglesa de Catherine K. DAVIES.
 - “Degeneration, discourse and differentiation: *Modernismo frente a noventa y ocho* Reconsidered”, *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, Anejo *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Colorado, Society for Spanish and Spanish American Studies, Universidad de Colorado at Boulder (1991), págs. 29-46.
 - “‘Una hermandad de trabajadores espirituales’: Nueva aproximación al enfrentismo y a la definición del Modernismo”, en VV.AA., *¿Qué es el Modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, eds. Richard A. CARDWELL y B. J. MCGUIRK, Society for Spanish and Spanish American Studies, Universidad de Boulder, Colorado (1993), págs. 159-192; reimpresso en *Historia crítica de la literatura española. I: Modernismo y 98*. José-Carlos MAINER (ed.), vol. VI, Barcelona (1994), págs. 82-95.
 - “Al Andalus y Andalucía: Historia y cultura en el Modernismo español”, en *Actas del Primer Congreso Anglo-Hispano. III: Historia*, eds. Richard HITCOCK y Ralph PENNY, Madrid, Castalia (1994), págs. 81-91.
 - “Modernismo frente a noventa y ocho: Relectura de una historia literaria”, *Cuadernos interdisciplinarios de Estudios Literarios* 6, 1 (1995), págs. 11-24.
 - Estudio preliminar a José Sánchez Rodríguez: *Alma andaluza. (Poesías completas)*, ed. notas, biografía y bibliografía de Antonio SÁNCHEZ TRIGUEROS, Granada, Universidad (1996), págs. 19-89.
- CARNERO, Guillermo**, “Salvador Rueda: teoría y práctica del modernismo”, en VV.AA., *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba, Diputación Provincial (1987), págs. 277-306.
- CARRÉ ALVARELLOS, Manuel Curros Enríquez**, *Súa vida e súa obra. Ensaio bio-bibliográfico*, Buenos Aires, Ediciones Galicia del Centro Gallego de Buenos Aires (1953).
- CARRILLO ALONSO, Antonio, G. A.** *Bécquer y los cantares de Andalucía*, Madrid, FUE (1991).
- CASARES, Carlos** (ed.), Manuel CURROS ENRÍQUEZ, “*Aires da miña terra*” e outros poemas, Vigo, Galaxia (1985).
- CASTILLO Y SORIANO, José del, Núñez de Arce**, *Apuntes para su biografía*, Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Gutiérrez (1907).
- CASTRO, M.^a Isabel de**, *La poesía de cantares en la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense (1988).
- CASTRO, Rosalía de**, *Obras completas*, ed. Victoriano GARCÍA MARTÍ, 6.^a ed., Madrid, Aguilar (1966).
- *Cantares gallegos*, ed. Fermín BOUZA BREY, Vigo, Galaxia (1970).
 - *La hija del mar*, Madrid, Akal (1982).

CASTRO, Rosalía de, *En la orillas del Sar*, ed. Marina MAYORAL; 3.^a ed., Madrid, Castalia (1986).

— *Follas novas*, ed. Marina MAYORAL y Blanca ROIG, Vigo, Edicións Xerais de Galicia (1990).

— *Cantares gallegos*, ed. Andrés POCIÑA y Aurora LÓPEZ, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco (1992).

— *Cantares gallegos*, ed. Basilio LOSADA, Barcelona, Planeta (1994).

— *Cantares gallegos*, ed. M.^a Xesús LAMA, Vigo, Galaxia (1995).

CELMA VALERO, Pilar, *La crítica de actualidad en el fin de siglo (Estudio y textos)*, Salamanca, Plaza Universitaria (1989a).

— *La pluma ante el espejo. (Visión autocrítica del “fin de siglo”, 1888-1907)*, Salamanca, Universidad (1989b).

— *Literatura y periodismo en las revistas del fin de siglo. Estudio e índices (1888-1907)*, Madrid, Júcar (1991).

— “El Modernismo visto por seis contemporáneos: las encuestas en las revistas de la época”, en VV.AA., *¿Qué es el Modernismo? Nueva Encuesta. Nuevas Lecturas*, eds. Richard CARDWELL y B. J. McGUIRK, Society for Spanish and Spanish-American Studies, Universidad de Boulder, Colorado (1993), págs. 25-38.

CERNUDA, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid (1957). Reed. en *Prosa completa*, Barcelona, Barral (1975).

CHABÁS, Juan, *Historia de la literatura española*, Barcelona y Madrid, Joaquín Gil (1936).

CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė, *El poeta y la poesía*, Madrid (1966).

— “Idilio y realismo social en la poesía dieciochesca”, *RABM* 80, 3 (1977).

CLARÍN [Leopoldo Alas], “Poesías de Menéndez Pelayo”, en *Nueva campaña (1885-1886)*, Madrid, Fernando Fe (1887), págs. 159-170.

— *Solos de Clarín* [1881], Madrid, Alianza (1971).

COLL Y VEHÍ, José, *Elementos de arte métrica, latina y castellana*, Madrid (1854).

ÇORONA, Gonzalo, “Una lectura de Rosalía”, *RLit* 87 (1982), págs. 25-62.

CORREA RAMÓN, Amelina, *Alejandro Sawa y el naturalismo literario*, Granada, Universidad (1993).

— *Isaac Muñoz (1881-1925). Recuperación de un escritor finisecular*, Granada, Universidad (1996).

CORREAL Y FREIRE DE ANDRADE, Narciso, *La obra poética de Concepción Arenal y su romancero “Anales de la virtud”*, La Coruña (1920).

COSSÍO, José M.^o de, “Sobre el clima prebecqueriano”, en *Homenaje a J. A. van Praag*, Amsterdam, Plus Ultra (1956), págs. 38-43.

— “La poesía en la época del Naturalismo”, *Historia General de las Literaturas Hispánicas vol. V*, Barcelona, Vergara (1958), págs. 3-50.

— *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe (1960), 2 vols.

COSTA CLAVELL, Javier, *Rosalía de Castro*, Barcelona, Plaza & Janés (1967).

COSTA FERRANDIS, Jesús, *Eulogio Florentino Sanz. Poesía original. Traducciones. Rasgos biográficos, Gn 1* (1992).

- COSTA FERRANDIS, Jesús, y RUBIO JIMÉNEZ, Jesús**, "Augusto Ferrán, director del *Diario de Alcoy* (1865-1866): entre el radicalismo liberal y la literatura". *Gn* 1 (1992).
- CUBERO SANZ, Manuela**, "El semanario popular", *RLit* 9 (1956), págs. 19-20.
— *Vida y obra de Augusto Ferrán*, Madrid CSIC (1965).
- CUETO, Leopoldo Augusto de, marqués de Valmar**, "Bosquejo histórico, crítico de la poesía castellana del siglo XVIII", en *Poetas líricos del siglo XVIII*, BAE (LXI), Madrid (1871), págs. V-CCXXXVII.
- CUEVAS, Cristóbal**, *Arturo Reyes, su vida y su obra*, Málaga (1974).
— (ed.), *Arturo Reyes: Cartucherita. Novela andaluza*, Málaga (1984).
— (ed.), *Salvador Rueda: Canciones y poemas*, Madrid (1986).
- CURROS ENRÍQUEZ, Manuel**, *Aires da miña terra e outros poemas*, ed. Carlos CASARES, Vigo, Galaxia; 2.^a ed. (1985).
— *Aires da miña terra*, edición de Benito VARELA JÁCOME, Vigo, Edicións Xerais (1990).
— *O divino sainete*, ed. Andrés POCIÑA, Gabriella MONICELLI y Aurora LÓPEZ, Madrid, Akal (1992).
- CUTANDA, Francisco**, *El epigrama en general y en especial el español*, en *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado la RAE*, vol. III (1865), págs. 3-37.
- DARÍO, Rubén**, *España contemporánea* [1899], Madrid, Biblioteca Rubén Darío (1929).
- DAVIES, Catherine**, *Rosalía de Castro no seu tempo*, Vigo, Galaxia (1987).
— *Rosalía de Castro e Follas novas*, Vigo, Galaxia (1990).
- DÍAZ, José Pedro**, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*, Madrid, Gredos (1964); 2.^a ed., 1971.
- DÍAZ, Nadia A.**, *La protesta social en la obra de Rosalía de Castro*, Vigo, Galaxia y Fundación Penzol (1976).
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo**, *Modernismo frente a Noventa y ocho*; 1.^a ed., Madrid (1951); 2.^a ed. (1960).
— *La letra y el instante*, Madrid, Editora Nacional (1967).
- DIEGO, Gerardo**, "Menéndez y Pelayo y la historia de la poesía española hasta el siglo XIX", *BBMP* 13 (1931), págs. 115-139.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique**, "Literatura. Poesía. Relaciones entre la poesía francesa y la española desde el Romanticismo", *RL* 8 (1914), págs. 55-65.
— "Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y los comienzos del Modernismo", *El Hijo Pródigo*, 9 (1943), págs. 145-151.
— *Estudios de poesía española contemporánea*, México (1965).
- DÍEZ DE REVENGA, E.**, "Ricardo Gil Balart", *Artículos adocenados*, Murcia (1930).
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier**, "Poesía naturalista: el ruralismo premodernista de fin de siglo", en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 212-225.
— "Poesía de Fin de Siglo: Del ruralismo naturalista al premodernismo", *RQ* 36, 3 (1989), págs. 298-310.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, y DE PACO, Mariano**, *Historia de la literatura murciana*, Murcia Regional (1988).

- DÍEZ DE REVENGA, M.^a Josefa**, “Sobre Ricardo Gil y *La caja de música*”, en *Estudios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Murcia (1974), págs. 69-78.
- DÍEZ TABOADA, Juan M.^a**, “Estudio estilístico de la rima IX de Bécquer”, *BSCC* 34 (1958).
- “El germanismo y la renovación de la lírica española en el siglo XIX”, *FM* 5 (1961), págs. 21-55.
- “Vivencia y género literario en Espronceda y Bécquer”, *Homenajes. Estudios de Filología Española* 1 (1964), págs. 10-23.
- *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las “Rimas”*, Madrid, CSIC (1965).
- “Bibliografía sobre G. A. Bécquer y su obra”, *RFE* 52 (1969), págs. 651-695.
- “Dolor eterno. Historia postromántica de un tema literario”, *IR* 2, 1 (1970).
- “Bibliografía sobre G. A. Bécquer y su obra: Suplemento”, *BFE* 46-49 (1973), págs. 47-60.
- “El tema de la unión de las almas y las fuentes de la rima XXIV de Bécquer”, *RFE* 91 (1984), págs. 43-87.
- “La carta III *Desde mi celda* y la trayectoria de Bécquer”, *Íns* 528 (1990), págs. 14-16.
- “La significación de la carta III *Desde mi celda* en la poética becqueriana”, en VV.AA., *Actas del Congreso “Los Bécquer y el Moncayo”. Celebrado en Tarazona y Veruela. Septiembre 1990*, ed. Jesús RUBIO, Ejea de los Caballeros, Centro de Estudios Turiasonenses (1992), págs. 135-168.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José**, *Contribución a la historia de las teorías métricas de los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC (1975).
- ECHEGARAY, José**, Prólogo a Gaspar NÚÑEZ DE ARCE, *Gritos del combate*, Madrid (1917).
- EGUÍA RUIZ, Constancio**, “Menéndez Pelayo, considerado como poeta”, en *Literatura y literatos*, Madrid (1914), págs. 205-228.
- ESCOBAR, José**, “Ilustración, Modernismo, Modernidad”, *Entre Siglos*, eds. Ermanno CALDERA y Rinaldo FROLDI; vol. 2, Roma, Bulzoni (1993), págs. 123-133.
- ESTEBAN PORRAS, Ángel**, *La modernidad literaria de Bécquer a Martí*, Granada, Impredisur (1992).
- ESTRAÑI, José**, *Cartas infernales. (En verso y prosa)*, Madrid, Imprenta Popular, s. a.
- ESTRUCH, Joan**, “El compromiso político en Bécquer”, *CHA* 196 (1991), págs. 101-108.
- FELTEN, Hans**, “¿Bécquer postmodernista?”, *Actas del X Congreso AIH*, vol. II (1992), págs. 1243-1247.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Antonio** (ed.), *Poesías de la señorita Carolina Coronado*; 2.^a ed. aumentada, Madrid (1852).
- “Eulogio Florentino Sanz, poeta de transición (1822-1881)”, *RLit* 13 (1958).
- FERNÁNDEZ GALIANO, Manuel**, “Humanismo y literatura en el siglo XIX español”, en VV.AA., *Humanismo español en el siglo XIX*, Madrid, FUE (1977), págs. 31-69.
- FERNÁNDEZ SHAW, Carlos**, *Un poeta de transición: vida y obra de Carlos Fernández Shaw (1865-1911)*, Madrid, Gredos (1969).
- FERRÁN, Augusto**, *La soledad*, Madrid, Librería de A. Durán y L. López (1861).
- *Obras completas*, ed. José Pedro DÍAZ, Madrid, Espasa Calpe (1969).
- *Obras completas de Augusto Ferrán*, Madrid, La España Moderna, s. a., pág. 29.

- FERRARI, Emilio**, *Poemas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos (1910).
- FERREIRO, Celso Emilio**, *Curros Enríquez. Biografía*, La Coruña, Manuel R. Moret (1954).
- FERREIRO FERNÁNDEZ, Manuel**, *Pondal: do dandysmo à locura (biografía e correspondencia)*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento (1991).
- FERRERES, Rafael**, "Diferencias y coincidencias entre Salvador Rueda y Rubén Darío", *CHA* 169 (1964), págs. 39-44.
- *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos (1975).
- FIorentino, Luigi**, *La protesta di Rosalía*, Milán, Mursia (1979).
- FLOR, Fernando R. de la**, "Arcadia y Edad de Oro en la configuración de la bucólica dieciochesca", en *ALEUA* 2 (1983), págs. 133-153.
- FLYNN, Gerard**, *Manuel Bretón de los Herreros*, Boston, Twayne (1978).
- FOGELQUIST, Donald F.**, *Espanoles de América y americanos de España*, Madrid, Gredos (1967).
- FORCADELA, Manuel**, *A harpa e a terra. (Unha visión da poesía lírica de Eduardo Pondal)*, Vigo, Xerais (1988).
- (ed.), Eduardo PONDAL, *Poesías*, Vigo, Xerais (1989).
- FRAKER, Charles F.**, "Gustavo Adolfo Bécquer and the Modernists", *HR* 3 (1935), págs. 36-44.
- FREIRE LÓPEZ, Ana M.^a**, "Fábulas políticas en 1822", *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Kurt y Roswitha Reichenberger (1988), págs. 289-297.
- FRONTAURA, Carlos**, *Romances populares*, Madrid, Administración de El Cascabel (1867).
- FUENTE, Bienvenido de la**, *El Modernismo en la poesía de Salvador Rueda*, Frankfurt y Berna (1976).
- GALLEGO MORELL, Antonio**, "Notas a Valera", en *En torno a Garcilaso y otros ensayos*, Madrid, (1970), págs. 60-99.
- "Manuel Reina en la espiral del Modernismo" en VV.AA., *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano*, Córdoba, Diputación Provincial (1987), págs. 373-380.
- GALLEGO ROCA, Miguel**, "La Cuerda Granadina". *Una sociedad literaria del Romanticismo*, Granada, Comares (1991).
- GAOS, Vicente**, *La poética de Campoamor*, Madrid, Gredos (1955); 2.^a ed., 1969.
- "La poesía española en el siglo XIX", en *Temas y problemas de la Literatura española*, Madrid, Guadarrama (1959a), págs. 159-181.
- *Temas y problemas de literatura española*, Madrid, Guadarrama (1959b).
- GARCÍA BARRÓN, Carlos**, *Cancionero del 98*, Madrid, Edicusa (1974).
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador**, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, Berkeley, California University Press (1971).
- «El satírico Villergas y sus andanzas hispanoamericanas», *AL* 10 (1972), págs. 133-151.

- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador**, «Juan Martínez Villergas y un cuadro de Esquivel», *REH* 7, 2 (mayo 1973), págs. 179-192.
- “La fábula política española en el siglo XIX”, en *Actas VIII AIH*, Madrid, Istmo (1989), págs. 567-575.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M.^a Cruz**, *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor (1983).
- GARCÍA SABELL, Domingo**, “Rosalia y su sombra”, en VV.AA., *7 ensayos sobre Rosalía*, Vigo, Galaxia (1952), págs. 41-56.
- GARCÍA TASSARA, Gabriel**, *Antología poética*, ed. Marta PALENQUE, Sevilla, Ayuntamiento (1986).
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel**, *El esoterismo de Bécquer*, Sevilla, Rodríguez Castillejo (1991).
- GICOVATE, Bernard**, “Antes del Modernismo”, en *Estudios críticos sobre el Modernismo*, ed. Homero CASTILLO, Madrid, Gredos (1974), págs. 199-202.
- GIL, Ildelfonso Manuel**, “Dualismo y estructuras bimembres en la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer”, *CHA* 248-249 (agosto-septiembre de 1970), págs. 350-359.
- “Estructuras concéntricas en las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer”, en *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Zaragoza, Universidad (1972), págs. 137-146.
- GÓMEZ, César Armando**, *Antología de fábulas*, Barcelona, Labor (1969).
- GÓMEZ DE LAS CORTINAS, José Frutos**, “La formación literaria de Bécquer”, *RB y D* 4 (diciembre de 1950), págs. 77-99.
- GÓMEZ HERMOSILLA, José**, *Arte de hablar en prosa y verso*, Madrid, Imprenta Real (1826).
- GÓMEZ MONTERO, Javier**, “Poesía soy yo. El deseo y las marcas de la alteridad en las Rimas”, *Gn* 4 (1995), págs. 41-72.
- GONZÁLEZ ALONSO, Francisco**, *El sistema poético de Gustavo Adolfo Bécquer*, Michigan, Ann Arbor (1988).
- GONZÁLEZ BESADA, Augusto**, *Rosalía de Castro. Notas biográficas*, Madrid, Biblioteca Hispania, s. a. (probablemente 1916, puesto que es su discurso de ingreso en la Academia de la Lengua).
- GONZÁLEZ BLANCO, Andrés**, *Campoamor. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos (1912) [aunque en la portadilla, por error, diga 1911].
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando**, “Prosa y verso en dos polémicas decimonónicas: Clarín contra Núñez de Arce y Campoamor contra Valera”, *BBMP* 39 (1963), págs. 208-227.
- “Del Naturalismo al Modernismo. Los orígenes del poema en prosa y un desconocido artículo de Clarín”, *RLit* 25 (1964), págs. 49-67.
- GORDILLO COURCIÈRES, José Luis**, *Un poeta satírico del XIX. Los sonetos políticos de Manuel del Palacio*, Madrid, La Compañía Literaria (1995).
- GUERRERO, Teodoro**, *Pleito del matrimonio entre y R. Sepúlveda, entendiendo en él como jueces, letrados y testigos distinguidos escritores*, Madrid, Impr. y Fundición de M. Tello (1873).
- GUILLÉN, Jorge**, “Lenguaje insuficiente. Bécquer o lo inefable soñado”, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Revista de Occidente (1962), págs. 143-182.

- GULLÓN, Ricardo**, *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Taurus (1963).
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco**, *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Cinterco (1990), 2 vols.
- HAMBROOK, Glyn**, "La obra de Charles Baudelaire traducida al español (1882-1910)", *EIFE* 4 (1991a), págs. 99-102.
- "Del poeta a la poesía: La imagen de Charles Baudelaire y de su obra en las crónicas de Enrique Gómez Carrillo", *EIFE* 5 (1991b), págs. 97-111.
- "Baudelaire y España", *EIFE* 7 (1992), págs. 71-75.
- HARTSOOK, John Hooker**, "Bécquer and the Creative Imagination", *HR* 35 (1967), págs. 252-269.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio**, *Fábulas puestas en verso castellano*, Madrid, Imprenta Sociedad de Operarios (1848).
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max**, *Breve historia del modernismo*, México y Buenos Aires, FCE (1954).
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro**, "Campoamor". *RHi* 41 (1917), págs. 683-688.
- HEREDIA, Nicolás**, *La sensibilidad en la poesía castellana*, Filadelfia, Compañía Levytype (1898).
- HERMIDA, Modesto**, *Narrativa galega. Tempo do Rexurdimento*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia (1995).
- JIMÉNEZ, Juan Ramón**, *Segunda antología poética (1898-1918)*, Madrid y Barcelona, Calpe (1920).
- *Dios deseado y deseante (Aninial de fondo)*, ed. Antonio SÁNCHEZ BARBUDO, Madrid, Aguilar (1964).
- "Crisis del espíritu en la poesía española contemporánea (1899-1936)", en *Política poética*, ed. Germán BLEIBERG, Madrid, Alianza (1982), págs. 37-57.
- JURETSCHKE, Hans**, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC (1952).
- KARDEC, Allan**, *¿Qué es el espiritismo? Introducción al conocimiento del mundo invisible por las manifestaciones de los espíritus. Resumen de los principios de la doctrina espiritista y respuestas a las principales objeciones*, Madrid, EDAF (1986).
- KING, Edmund Ludwig**, *Gustavo Adolfo Bécquer: from Painter to Poet. Together with a Concordance of the "Rimas"*, México, Porrúa (1953).
- KIRKPATRICK, Susan**, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*; traducción española, Madrid, Cátedra (1991).
- KULP, Kathleen K.**, *Manner and mood in Rosalía de Castro. A study of themes and style*, Madrid, José Porrúa Turanzas (1968).
- LAPESA, Rafael**, "Bécquer, Rosalía y Machado", *Íns* 100-101 (1954); recogido en *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos (1967).
- LE GENTIL, Georges**, *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 a 1860*, París, Hachette (1909).
- LISTA, Alberto**, "De la versificación castellana", en *Ensayos literarios y críticos*, vol. II, Sevilla, Calvo Rubio (1844), págs. 5-15.

- LISTA, Alberto**, “Lecciones de Literatura Española para el uso de la clase de Elocuencia y Literatura del Ateneo español”, en Hans JURETSCHKE, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC (1952), págs. 418-465.
- LITVAK, Lily**, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch (1979).
- *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid, Taurus (1980).
- *Musa libertaria*, Barcelona, Antoni Bosch (1981).
- *España, 1990. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos (1990).
- LOPEZ, François**, “Comment L’Espagne éclairée inventa le Siècle d’Or”, en *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, Laia (1979).
- LÓPEZ, Aurora, y POCIÑA, Andrés**, *Rosalía de Castro. Documentación biográfica y bibliográfica crítica*, vol. I (1837-1940); vol. II (1941-1990), La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza (1991-1993).
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco**, *Poética para un poeta. Las “Cartas literarias a una mujer” de Bécquer*, Madrid, Gredos (1972).
- LÓPEZ GÓMEZ, Santiago**, Antonio Arnao. *Vida y obra de un poeta murciano del siglo XIX*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio (1987).
- LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis**, *El Naturalismo y España*, Madrid, Alhambra (1977).
- LÓPEZ SILVA, José**, *Migajas*, prólogo de Sinesio DELGADO, Madrid, Impr. de M. G. Hernández (1898).
- *Los barrios bajos (Colección de composiciones en verso)* [1891], prólogo de Ricardo de la VEGA y a guisa de epílogo, Antonio PEÑA Y GOÑI; 5.ª ed., Madrid, Fernando Fe (1901).
- LÓPEZ SOLER, Ramón**, “Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas” (1823), en *El Europeo* (índice), ed. Luis GUARNER, Madrid, CSIC (1954), págs. 75-80.
- LOVETT, Gabriel**, “Francophobia in Nineteenth-Century Spanish Letters”, *RQ* 19, 3 (1972), págs. 285-299.
- LUIS, Leopoldo de**, “Campoamor, poeta de su tiempo”, *EL* 402-404 (1968).
- LUNA, M. J.**, *Ricardo Gil, poeta de atardecer y de alba*, Murcia (1978).
- MAC ANDREW, R. M.**, “Science in Spanish Poetry from Cabanyes (1808-1833) to Núñez de Arce (1833-1909)”, *PhQ* 9 (1930), págs. 57-60.
- MACHADO, Manuel**, *La guerra literaria* [1914], ed. Javier BLASCO, Madrid, Narcea (1981).
- MACHADO DA ROSA, Alberto**, “Rosalía de Castro, poeta incomprendido”, *RHM* 20 (1954).
- “Subsidios para la cronología de la obra poética rosaliana”, *CEG* 36 (1957).
- MAINER, José-Carlos**, “La crisis del fin de siglo a la luz del ‘emotivismo’: sobre *Alma contemporánea* (1899) de Llanas Aguilaniedo”, en VV.AA., *¿Qué es el Modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, eds. Richard A. CARDWELL y B. J. MCGUIRK, Society for Spanish and Spanish American Studies, Universidad de Boulder, Colorado (1993), págs. 147-164.
- MARCH, Kathleen**, *De musa a literata: el feminismo en la narrativa de Rosalía de Castro*, La Coruña, Ediciós do Castro (1994).

- MARCO, Joaquín**, *Ejercicios literarios*, Barcelona, Táber (1969).
 — *Poesía española. Siglo XX*, Barcelona (1986).
- MARÍN, Diego**, “Concreciones luminosas frente a brumosas vaguedades en las *Rimas* de Bécquer”, *HSHJM* (1972), págs. 157-165.
- MARÍN, Nicolás**, “Decadencia y Siglo de Oro”, *I616 5* (1983), págs. 69-79.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M.^a**, “La obra de Emilio Ferrari”, *AO* 10 (1960), págs. 137-228.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco**, *Álbum de Momo*, en *Obras completas*, ed. Carlos SECO SERRANO (BAE CXLVIII-CLV), Madrid, Atlas (1962), 8 vols.
 — *Poética*, anotaciones al canto III, en *Obras* (BAE CIL), Madrid, Atlas (1962), págs. 275-295.
- MARTÍNEZ ROMERO, J.**, *José Durbán Orozco (1865-1921): Un poeta almeriense del novecientos*, Almería (1987).
- MARTÍNEZ RUIZ, Juan**, “Bécquer y el costumbrismo español”, *RDTP* 26 (1970), págs. 65-91.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio**, *Motivos*, Madrid, Saturnino Calleja (1920).
- MAURY, Juan M.^a**, *L'Espagne poétique*, París, Mongie (1826-1827), 2 vols.
- MAYORAL, Marina**, “Sobre el amor en Rosalía y sobre la destrucción de ciertas cartas”, *CHA* 233 (1969), págs. 1-16.
 — *La poesía de Rosalía de Castro*, Madrid, Gredos (1974).
 — *Rosalía de Castro y sus sombras*, Madrid, FUE (1976).
 — “Rosalía de Castro: un recuerdo encubridor” en *Íns* 275-276 (1969); recogido en *Análisis de textos. Poesía y prosa españolas*, Madrid, Gredos (1977), págs. 90-103.
 — (ed.), *En las orillas del Sar*, Madrid, Castalia (1986a).
 — *Rosalía de Castro*, Madrid, Fundación Juan March y Cátedra (1986b).
 — “La voz del narrador desde *La hija del mar* a *El primer loco*: un largo camino hacia la objetividad narrativa”, en VV.AA., *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Gallega y Universidad de Santiago de Compostela (1986c).
- MAYORAL, Marina, y ROIG, Blanca** (ed.), *Follas novas*, Vigo, Xerais de Galicia (1990).
- MCDERMOTT, Patricia**, “The triumph of Modernism: The *Helios* Campaign, 1903-1904”, en Richard CARDWELL (ed.), *Juan Ramón Jiménez (1881-1958), Renaissance and Modern Studies*, 25 (1981), págs. 40-57.
- MÉNDEZ FERRÍN, José Luis**, *De Pondal a Novoneyra*, Vigo, Xerais (1984).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino**, *Odas, epístolas y tragedias*, Madrid (1883); 2.^a ed., Madrid, Imp. de la Viuda e Hijos de M. Tello (1906); reedición *Poesías, II: Odas, epístolas y tragedias*, ed. Enrique SÁNCHEZ REYES, Madrid, CSIC (1955).
 — “Enrique Heine. Traducción de J. Herrero”, *Obras completas*, Santander, Aldus (1942), págs. 407-411.
 — *Bibliografía hispano-latina clásica*, en *Obras completas*, vols. XLIV-LIII, ed. Enrique SÁNCHEZ REYES, Madrid, CSIC (1950-1953).
 — *Estudios y discursos de crítica literaria*, vol. IV, Madrid, CSIC (1952).
 — *Biblioteca de traductores españoles*, Madrid, CSIC (1953).

- MERCHÁN, Rafael M.ª**, “Bécquer y Heine”, *Estudios críticos*, Madrid, Editorial Améri-
rica, s. a., págs. 131-155.
- MESÍA DE LA CERDA, Carlos, marqués de Caicedo**, *Cualquier cosa*, París, Imprenta
de Rouge Dunon y Fresné (1873).
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel**, *Opúsculos literarios; Obras completas*, vol. IV, Barce-
lona, Verdager (1892).
- MOLINA, Ricardo**, *Obra flamenca*, Córdoba, Demófilo (1977).
- MONGUIÓ, Luis**, *Don José Joaquín de Mora y el Perú del ochocientos*, Berkeley y Los
Ángeles, California University Press (1967).
- MONTESINO GONZÁLEZ, Antonio** (ed.), *Literatura satírico-burlesca del Carnaval san-
tanderino (1875-1899)*, Santander, Tantín (1986).
- MONTESINOS, José Fernández**, *Die Moderne Spanische Dichtung*, Leipzig-Berlín
(1927).
- MONTESINOS, Rafael**, *Bécquer. Biografía e imagen*, Barcelona, Editorial RM (1977).
— *La semana pasada nurió Bécquer*, Madrid, El Museo Universal (1992).
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos**, *Literatura y cursilería*, Valladolid, Secretariado de
Publicaciones de la Universidad (1995).
- MURCIANO, Carlos**, “Campoamor, sobre el tapete”, *CHA* 151 (1962), págs. 107-121.
— “Hacia una revisión de Campoamor”, *PE* 127 (1967).
- MURGUÍA, Manuel**, *Los precursores*, La Coruña, Biblioteca Gallega (1885).
- NAVAL, M.ª Ángeles**, *El sentimiento apócrifo. Un estudio del cantar popular en Aragón,
1880-1900*, Zaragoza (1990).
- NAVAS-RUIZ, Ricardo**, *El Romanticismo español. Historia y crítica*, Salamanca, Anaya
(1970).
- NAYA PÉREZ, Juan**, *Inéditos de Rosalía*, Santiago de Compostela, Publicaciones del Pa-
tronato Rosalía de Castro (1953).
- NIEMEYER, Katharina**, *La poesía del premodernismo español*, Madrid, CSIC (1992).
- NOGALES DE MUÑIZ, M.ª Antonia**, *Irradiación de Rosalía de Castro. Palabra viva, tra-
dicional y precursora*, Barcelona (1966).
- NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar**, *Miscelánea*, Barcelona, Biblioteca Arte y Letras (1886).
— Prólogo a Santiago IGLESIAS, *María la tejedora*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos
(1893).
— *Gritos del combate* [1875], Madrid, Fernando Fe (1891); 8.ª ed. aumentada con un
“Discurso sobre la poesía contemporánea”, 1930 (reimpresión).
- OLIVES CANALS, Santiago**, *Bergnes de las Casas, helenista y editor, 1801-1879*, Barce-
lona, Imp. Clarasol (1947).
- ONÍS, Federico de**, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Ma-
drid (1934).
- ORTIZ, Álvaro**, *Ecós revolucionarios*, Madrid, Biblioteca Socialista (1895).
- ORTIZ, Fernando**, *La estirpe de Bécquer*, Sevilla, Editoras Andaluzas (1985).

- ORY, Eduardo de**, *Estudio biográfico seguido de numerosas poesías de este autor [Manuel Reina] en sus libros*, Cádiz, s. e. (1916).
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel**, *Novísimo diccionario festivo*, Madrid (1876).
- PAGEARD, Robert**, "Gustavo Adolfo Bécquer et le Romantisme français", *RFE* 52 (1969), págs. 477-524.
- *Bécquer, leyenda y realidad*, Madrid, Espasa Calpe (1990).
- PALACIO, Manuel del**, *Fruta verde (Misceláneas en verso y prosa)*, Sevilla, Establecimiento tipográfico Francisco Álvarez y Cía. (1881).
- *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del señor Don Manuel del Palacio, el día 15 de abril de 1894*, Madrid. Sucesores de Rivadeneyra (1894a).
- *Chispas*, Madrid, Manuel P. Delgado Editor (1894b).
- PALAU DE NEMES, Graciela**, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda*, Madrid, Gredos (1974), 2 vols.
- PALENQUE, Marta** (ed.), Gabriel GARCÍA TASSARA, *Antología poética*, Sevilla, Ayuntamiento (1986).
- "América como milagro en la obra poética de Salvador Rueda", *VI Jornadas de Andalucía y América*, vol. II, Sevilla (1987), págs. 15-43.
- *El poeta y el burgués. (Poesía y público 1850-1900)*, Sevilla, Alfar (1990a).
- *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español. "La Ilustración Española y Americana" (1869-1905)*, Sevilla, Alfar (1990b).
- *Auras, gritos y consejos. Poesía española (1850-1900). Autología*, Badajoz, Universidad de Extremadura (1991).
- *Salvador Rueda: El ritmo*, Exeter, Exeter Hispanic Texts, Universidad de Exeter (1993a).
- "Of 'Ruidos y quimeras': Zorrilla and the new poetic generation", en Richard A. CARDWELL y Ricardo LANDEIRA (eds.), *José Zorrilla (1893-1993): Centennial readings*, Nottingham, University Press (1993b), págs. 113-132.
- PALOMERO, Antonio [Gil Parrado]**, *Versos políticos*, prólogo de Luis TABOADA, dibujos de Ángel PONS, Madrid, Imprenta de El Enano (1895).
- PALOMO, M.^a Pilar**, "Los pies de foto de unos grabados románticos (nota al periodismo de los hermanos Bécquer)", *I616* 4 (1981), págs. 83-91.
- "Bécquer, comentarista político", *Haciendo Historia. Homenaje al Profesor Carlos Seco Serrano*, Madrid, Universidad Complutense (1989), págs. 689-704.
- PANEBIANCO, Cándido**, *L'esotismo indiano di Gustavo Adolfo Bécquer*, Roma, Bulzoni (1988).
- PARDO BAZÁN, Emilia**, *Campoamor. Estudio biográfico*, Madrid, Col. Personajes Ilustres (1893).
- PEERS, Edgar Allison**, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos (1967), 2 vols.
- PENNA, Mario**, "Las Rimas de Bécquer y la poesía popular", *RFE* 52 (1969, pero 1971), págs. 187-215.
- PENZOL, Pedro**, "Cambio de frente de Campoamor", *AO* 5 (1960), págs. 319-340.
- PEÑA, Pedro J. de la**, *La poesía del siglo XIX*, Valencia, V. Grenga (1986).

- PÉREZ RIOJA, José A.**, “Sanz de Romanillos, traductor de Isócrates y Plutarco (1759-1830), en VV.AA., *Humanismo español en el siglo XIX*, Madrid, FUE (1977), págs. 5-29.
- PIÑEYRO, Enrique**, *El Romanticismo en España*, París, Garnier, s. a.
- PONDAL, Eduardo**, *Versos ñorados ou esquecidos*, ed. Ricardo Carballo CALERO, Pontevedra, Galaxia (1961).
- *Poesía*, ed. Manuel FORCADELA, Vigo, Edicións Xerais de Galicia (1989).
 - *Os Eoas (unha aproximación)*, prólogo, transcripción, selección y notas de Amado RÍCÓN VIRULEGIO, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza (1992).
 - *Poesía Galega Completa. I: Queixumes dos pinos*, ed. Manuel FERREIRO, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco Edicións (1995).
- POULLAIN, Claude H.**, *Rosalía de Castro de Murguía y su obra literaria (1836-1885)*, Madrid, Editora Nacional (1974).
- “Romanticismo de acción y romanticismo de evasión”, en David T. GIES (ed.), *El Romanticismo*, Madrid, Taurus (1989).
- PRADOS LÓPEZ, Manuel**, *Salvador Rueda, el poeta de la raza (su vida y su obra)*, Málaga, Escelicer (1944).
- PUJALÁ, Grisel**, “Bécquer y la imaginación creativa: sus aspectos filosóficos”, *Gn* 1 (1992), págs. 69-73.
- QUINTANA, Manuel José**, *Tesoro del Parnaso español o Poesías selectas desde el tiempo de Juan de Mena hasta fin del siglo XVIII*, Perpiñán, Imprenta de J. Alzine (1817), 4 vols. Se hicieron, además, ediciones en 1808 (muy rara), 1829 y 1839. La introducción del *Tesoro* es ampliada en su *Introducción histórica a una colección de poesías castellanas*, en *Obras completas* (BAE XIX), Madrid, Atlas (1946), págs. 125-155.
- REYES, Alfonso**, “Sobre la poesía de Francisco A. de Icaza”, *Obras completas*, México (1948), págs. 475-450.
- RÍCÓN VIRULEGIO, Amado**, *Eduardo Pondal*, Vigo, Galaxia (1981).
- *Estética poética de Eduardo Pondal*, La Coruña, Edicións do Castro (1985).
- RISCO, Antonio**, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus (1982).
- RODRÍGUEZ BALTANÁS, Enrique J.**, *Gavilla de poetas sevillanos, líricos, satíricos, clásicos y costumbristas del siglo XIX*, Sevilla, Guadalmena (1988).
- RODRÍGUEZ CORREA, Ramón**, Prólogo a la primera edición (1871), “Al lector” de la segunda edición (1877), de las *Rimas*, en apéndices de Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Rimas*, ed. José Carlos de TORRES, Madrid, Castalia (1976), págs. 196-225.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, José Luis**, *Un siglo de poesía satírico-burlesca periodística (1823-1932)*, Madrid, Ediciones de la Torre (1993).
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Francisco**, *A evolución ideolóxica de M. Curros Enríquez*, Vigo (1973).
- *Análise sociolóxica da obra de Rosalía de Castro*, Vigo, AS-PG (1988).
- ROLDÁN RUIZ, Amalia**, y **VALENZUELA JIMÉNEZ, Rafaela**, “La mujer finisecular en la obra de Manuel Reina”, en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano*, Córdoba, Diputación Provincial (1987), págs. 441-445.

ROMANO, Julio, *Núñez de Arce*, Madrid, Editora Nacional (1944).

ROMERO TOBAR, Leonardo, *Poesía romántica y postromántica*; en *Literatura española en imágenes*, vol. XXII, Madrid, La Muralla (1974).

- “Sobre fantasía e imaginación en los primeros románticos españoles”, *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, Madrid, FUE (1986), págs. 581-593.
- “Los álbumes de las románticas”, en Marina MAYORAL (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior (1990), págs. 73-93.
- “Bécquer, fantasía e imaginación”, en VV.AA., *Actas del Congreso “Los Bécquer y el Moncayo”*. Celebrado en Tarazona y Veruela. Septiembre 1990, ed. Jesús RUBIO, Ejea de los Caballeros, Centro de Estudios Turiasonenses (1992), págs. 171-194.
- “En los orígenes de la bohemia: Bécquer, Pedro Sánchez y la revolución de 1854”, en Pedro PIÑERO y Rogelio REYES (eds.), *Bohemia y literatura (de Bécquer al Modernismo)*, Sevilla, Publicacions de la Universidad (1993a), págs. 27-49.
- “Manuscritos poéticos del siglo XIX: índice de doce álbumes”, *TAEB* 1 (1993b), págs. 275-315.
- ed. Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Autógrafos juveniles*, Barcelona, Puvill (1993c).
- *Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid, Castalia (1994).
- *La poesía de tema madrileñista durante el reinado de Alfonso XIII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños y Ayuntamiento de Madrid (1997).

ROMO ARREGUI, Josefina, *Vida, poesía y estilo de Don Gaspar Núñez de Arce*, Madrid, CSIC (1946).

- *Poetas románticos desconocidos. Concepción Estevarena*, Madrid, Librería Internacional de Romo (1979).

ROZAS, Juan Manuel, “Siglo de Oro: La acuñación del término”, en *Historia de la Literatura Edad Media y Siglo de Oro*, Madrid, UNED (1978).

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *Los Bécquer en Veruela. Un viaje artístico-literario*, Zaragoza, IberCaja (1990).

- “En torno a la autoría y a la primera difusión de *Los Borbones en pelota*”, *El Gnomo* 3 (1994), págs. 65-91.

RUBIÓ Y LLUCH, Antonio, *Estudio crítico-bibliográfico sobre Anacreonte y la colección anacreóntica y su influencia en la literatura antigua y moderna*, Barcelona, Subirana (1879).

RUBIÓ Y ORS, Joaquín, *Apuntes para una historia de la sátira en algunos pueblos de la Antigüedad y de la Edad Media. Discursos leídos en el Ateneo Catalán por D.*, Barcelona, Impr. de Magriñá y Subirana (1868).

RUEDA, Salvador, *El ritmo*, ed. Marta PALENQUE, Exeter, University of Exeter (1993).

RUIZ AGUILERA, Ventura, *Ecos nacionales*, Alicante (1849).

RUIZ FORNELLS, Enrique, *A Concordance to the poetry of Gustavo Adolfo Bécquer*, University of Alabama Press (1970).

RUIZ MORCUENDE, Federico, «Sicalíptico y sicalipsis», *RFE* 6 (julio-septiembre 1919), pág. 394.

SÁENZ, Mercedes, *Ramón de Campoamor. Vida y obra*, Río Piedras, Edil (1976).

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *El epigrama español*. (Del siglo I al XX), Madrid, Aguilar (1941).

- SALINAS, Pedro**, “El problema del Modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus”, *Homnige à Ernest Martineche*, París (1938), págs. 271-281; reeditado en *Literatura española, siglo XX*, México (1949).
- “La literatura española moderna”, en *Ensayos de literatura hispánica*, México, Aguilar (1958).
- SÁNCHEZ BARBERO, F.**, *Principios de Retórica y Poética*, Madrid (1805).
- SEBOLD, Russell P.**, «Contra los mitos antineoclásicos españoles», en *El rapto de la mente*, Madrid, Prensa Española (1970), págs. 29-56.
- “Bécquer y la lima de Horacio”, *Íns* 442 (1982), págs. 1, 10-11; reimpresso en Russell P. SEBOLD, *Trayectoria del Romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer*, Barcelona, Crítica (1983), págs. 215-255.
- (ed.), *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus (1985a). (Contiene veintisiete artículos fundamentales sobre Bécquer y su obra, de Julia Bécquer, Galdós, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Gil, etc., muchos relativos a las *Rimas*.)
- *Descubrimiento y fronteras del Neoclasicismo español*, Madrid, Fundación Juan March y Cátedra (1985b).
- “Bécquer y el espiritismo”, *ABC* (16-V-1987).
- “Lista y las ‘primeras rimas’ de Bécquer”, *ABC* (19-IX-1989a).
- *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid, Taurus (1989b).
- *De ilustrados y románticos*, Madrid, El Museo Universal (1992).
- SELGAS, José**, *La primavera*, Madrid (1850).
- SENABRE, Ricardo**, “Poesía y poética en Bécquer”, en VV.AA., *Bécquer, origen y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Málaga (1995), págs. 91-100.
- SHAW, Donald L.**, “Modernismo: A Contribution to the debate”, *BHS* 44 (1967a), págs. 195-202.
- “The Anti-Romantic Reaction in Spain”, *MLR* 63 (1967b), págs. 606-611.
- *A Literary History of Spain: The Nineteenth Century*, Londres y Nueva York (1972); traducción española (1993).
- SILVER, Philip W.**, “Bécquer sublime, entre dieciochesco y symboliste”, *Íns* 528 (1990), págs. 1-2.
- SILVESTRI, Laura**, *Falsi e prove d'autore: le “leggende” di Bécquer*, Udine, G. A. Benvenuto (1990).
- SORIA ANDREU, Francisca**, *Las fiestas del gay saber. El caso aragonés (1884-1905)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1995).
- STAËL, Germaine Necker, Madame de**, *Corine ou l'Italie*, ed. Simone BALAYE, París, Gallimard (1985).
- STEVENS, Shelley**, *Rosalía de Castro and the Galician Revival*, Londres, Tamesis Book (1986).
- SUÁREZ, Constantino**, *Escritores y artistas asturianos*, vol. II, Madrid, Sáenz Hermanos (1936).
- SUÁREZ ARTAZU, Daniel, Marietta**, *Páginas de dos existencias y Páginas de ultratumba (primera y segunda parte). Obra emanada de los elevados espíritus de Marietta y Estrella, escrita por—, médium de la Sociedad Espiritista Española*, Madrid, Imprenta de Folguera (1874).

- TANNENBERG, Boris**, *La poésie castillane contemporaine*, París, Didier (1889).
- TARRÍO VARELA, Anxo**, *Literatura galega*, Vigo, Edicións Xerais (1994).
- TORRES QUEIRUGA, Andrés**, "Catro perspectivas sobre a actitude relixiosa de Rosalía", *Encrucillada* 43 (1985), págs. 222-232.
- TORRES RIOSECO, Arturo**, *Precursores del modernismo*, Nueva York (1963).
- TRAYER TOMÁS, Vicente**, *Don Ramón de Campoamor, Jefe político de la provincia de Castellón de la Plana 1847-1848*, Castellón (1948).
- TRUEBA Y LA QUINTANA, Antonio de**, *El libro de los cantares*, Madrid, Imprenta de José María Marés (1852).
- URRUTIA, Jorge**, "El camino cerrado de Núñez de Arce", *ALEUA* 2 (1983a), págs. 491-508.
- "Reconsideración sobre la poesía realista del siglo XIX", *Reflexión de la literatura*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad (1983b), págs. 85-114.
 - «El problema de la lengua en los poetas realistas del siglo XIX», en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, vol. II, Madrid, Arco/Libros (1988a), págs. 1373-1379.
 - "Las dudas del modernista: compromiso social y esteticismo o el miedo a la joven América", *RLit* 100 (1988b), págs. 467-484.
 - (ed.), *Poesía española del siglo XIX*, Madrid, Cátedra (1995).
- VALBUENA PRAT, Ángel**, *La poesía española contemporánea*, Madrid (1930).
- *Historia de la literatura española*, vol. III, Barcelona, Gustavo Gili (1968).
- VALERA, Juan**, *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*, Madrid, Fernando Fe (1902), 5 vols. Lleva como introducción *La poesía épica y lírica en la España del siglo XIX*, editada después en *Obras completas*, vols. XXXII-XXXIII, Madrid, Imprenta Alemana (1912).
- VALES FAILDE, F. J.**, *Rosalía de Castro*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos (1906).
- VALLADARES NÚÑEZ, Marcial**, *Maxina òn a filla espúrea*, ed. Anxó TARRÍO, Blanca Ana ROIG y Margarita NEIRA, Vigo, Edicións Xerais (1991).
- VALLE RUIZ, Restituto del**, "Últimas manifestaciones de la poesía lírica en España", *CD* 20 (1889), págs. 15-23.
- "Al Sr. D. Ramón de Campoamor. Carta literaria", *CD* 22 (1891), págs. 401-410.
- VARELA, José Luis**, *Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX*, Madrid, Gredos (1958).
- "Mundo lírico y transfiguración en la prosa de Bécquer", *RFE* 52 (1969), págs. 305-334.
- VV. AA.**, *7 ensayos sobre Rosalía*, Vigo, Galaxia (1952).
- *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Gallega y Universidad de Santiago de Compostela (1986).
 - *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*, Córdoba, Diputación Provincial (1987).
 - *Actas del Congreso "Los Bécquer y el Moncayo"*, *Celebrado en Tarazona y Veruela. Septiembre 1990*, ed. Jesús RUBIO, Ejea de los Caballeros, Centro de Estudios Turia-sonenses (1992).

- VV. AA.**, *¿Qué es el Modernismo? Nueva encuesta. Nuevas Lecturas*, eds. Richard CARDWELL y B. J. MCGUIRK, Society for Spanish and Spanish-American Studies, Universidad de Boulder, Colorado (1993).
- *Bécquer, origen y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Málaga (1995).
- VECCHIO, Eugene del**, "Schlegelian Philosophical and Artistic Irony in Bécquer", *Hisp-Cal* 72 (1989), págs. 220-225.
- VELARDE, José**, *Obras poéticas*, Madrid, Francisco Álvarez y León P. Villaverde (1887), 2 vols.
- VELÁZQUEZ, Luis**, *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga, Francisco Martínez de Aguilar (1754); 2.^a ed., Málaga, Herederos de Francisco Martínez Aguilar (1797).
- VERDES MONTENEGRO, José**, Estudio previo a Ramón de CAMPOAMOR, *Obras completas*, Barcelona, Montaner y Simón (1888a).
- *Campoamor, estudio literario*, Madrid, Victoriano Suárez (1888b).
- VIAN, Francesco**, *Il Modernismo nella poesia ispanica*, Milán, La Goliardica (1955).
- VILANOVA RODRÍGUEZ, Alberto**, *Vida y obra de Manuel Curros Enríquez*, Buenos Aires, Ediciones Galicia del Centro Gallego de Buenos Aires (1953).
- VILLARES, Ramón**, *Historia de Galicia*, Madrid, Alianza (1985).
- WORDSWORTH, William**, *Poetical works*, eds., Thomas HUTCHINSON y Ernest de SELINCOURT, Londres, Oxford University Press (1974).
- ZURITA, Marciano**, *Campoamor*, Barcelona, Agencia Mundial de Librería, s. a.

Capítulo 4



Prosa narrativa. Entre literatura fantástica y relato realista

*Anna Caballé, José Manuel González Herrán,
Juan Oleza, María Dolores Royo,
Russell P. Sebold, James Whiston*

- 4.1. Memorias y autobiografías en la literatura española del siglo XIX.
Anna Caballé.
- 4.2. Relato corto y literatura fantástica en Pedro Antonio de Alarcón.
María Dolores Royo.
- 4.3. Gustavo Adolfo Bécquer, cuentista.
Russell P. Sebold.
- 4.4. La novela del héroe individual en Valera.
James Whiston.
- 4.5. La génesis del Realismo y la novela de tesis.
Juan Oleza.
- 4.6. José María de Pereda: entre el Costumbrismo y la novela regional.
José Manuel González Herrán.

Memorias y autobiografías en la literatura española del siglo XIX

Mucho se ha escrito sobre los obstáculos con que ha tropezado, en España, la libre expresión del individuo. Sin embargo, y pese a ello, es sorprendente la abundancia de escritos autobiográficos a lo largo del siglo XIX; período convulso, pleno de cambios profundos en todos los órdenes de la vida: el tránsito de una sociedad estamental a una sociedad clasista, la intensidad de los acontecimientos políticos, los constantes enfrentamientos ideológicos, la transformación de las costumbres, del arte, de la ciencia... convierten el siglo XIX en un friso espectacular donde tendrán cabida los más variados testimonios. Los dos primeros tercios del siglo estarán dominados ampliamente por el memorialismo político, que irá acompañado con frecuencia de una documentación que acredite lo descrito: serán obras de políticos, diplomáticos, militares (cuyos testimonios resultarán decisivos para la historia del carlismo) y eclesiásticos. Hombres, en fin, que, por una u otra razón, se hallarán alejados del poder y sobre los cuales pesará alguna forma de proscripción o de censura por su actuación pública. En cambio, a lo largo del último tercio del siglo, la naturaleza de la escritura autobiográfica cambia de signo y serán los hombres de letras (y algunas mujeres, como la condesa de Pardo Bazán) sus principales autores. Sin embargo, común a todos será la voluntad de dejar por escrito un hecho fundamental: el haber sido responsables, testigos presenciales o víctimas de algunos, tal vez muchos, de los sucesos ocurridos a lo largo del ochocientos. Y junto a ello, la lucha del individuo por alcanzar la aceptación social o el reconocimiento de la Historia. En su claro juicio confiarán Palafox, Azanza y O'Farril o Antonio Llorente, por ejemplo. Este último acabará exclamando:

Yo tengo derecho a que las personas imparciales y desnudas de pasión juzguen mi causa en el tribunal de la opinión pública (1982, pág. 137).

En cualquier caso, no hay razón que justifique seguir manteniendo la vigencia del tópico de nuestra escasez en ese dominio literario. Y tampoco la del memorialismo hispanoamericano, cuyos rasgos he abordado en alguna ocasión (Caballé, 1994) dada la notable correspondencia entre ambos desarrollos. La nómina de autores que lo han cultivado es amplísima, en España e Hispanoamérica, aunque no dispongamos todavía de estudios en profundidad sobre la mayoría de ellos¹, y eso teniendo en cuenta que han sido numerosos los expolios y las

¹ Con todo, la progresiva recuperación de textos autobiográficos inéditos o de difícil acceso, así como el interés creciente por los géneros autobiográficos, contribuyen a generar una bibliografía textual y crítica indispensable para una futura historia del memorialismo español. Subrayemos las siguientes aportaciones: la tesis de licenciatura de José Lino Barrio: «Ensayo de bibliografía sobre memorias y autobiografías españolas en los siglos XIX y XX»

destrucciones a que se han visto sometidos, sistemáticamente, este tipo de escritos. Es una puntualización conveniente tratándose de textos autobiográficos, sobre los cuales actúan factores tales como el secreto, el pudor, las presiones familiares... que pueden llegar a entorpecer, manipular e incluso impedir su conocimiento público. En definitiva, hay que suponer un lógico desfase entre lo efectivamente publicado y el caudal autobiográfico que permanece inédito en archivos familiares o bien que se ha destruido. El desfase es notable también entre la fecha de composición de muchos memoriales y su tardía divulgación. Es el caso de Quintana, de Azara, de Ros de Olano, ...

Hay que advertir que en el siglo XIX no se conocen todavía las diferencias, propias de la crítica literaria actual, entre unos géneros autobiográficos y otros. Memorias, justificaciones, manifiestos, recuerdos, etc., son términos que se usan con relativa indistinción y con una pretensión fundamental: la de relatar externamente los hechos más importantes de una vida o, a menudo, de una etapa histórica. En este sentido son textos que pertenecen plenamente al dominio literario del yo, puesto que en ellos el narrador se adentra en sí mismo a la búsqueda de recuerdos y experiencias más o menos pretéritas (pues las justificaciones políticas acostumbrarán a escribirse inmediatamente después de lo sucedido). El objeto inmediato de su empresa es la reconstrucción de la vida pasada que se quiere revivir (veremos debido a qué motivaciones) mediante el recuerdo. Pero el tipo básico de recuerdos que constituye el material autobiográfico decimonónico es el de los recuerdos notables o trascendentes, históricos, aquellos cuyo objeto es exterior a la consciencia que los recuerda, según la acertada definición de Manuel Granell (1963, pág. XX) y cuya simple evocación supone el narrador que ejercerá un atractivo indudable para el lector de su tiempo. De modo que no habrá mucho espacio para el relato de la propia individualidad y de su desarrollo. Será que apretaban demasiado las cuestiones públicas para que los memorialistas cedieran a la presión de lo personal, lo cierto es que la mayoría de ellos escamotean al lector cualquier atisbo de intimidad o ensayo de autointerpretación (rasgos ambos más próximos a lo que, actualmente, entendemos como característicos de la autobiografía contemporánea). Quiere ello decir que por lo general se trata de relatos de una notable *superficialidad emocional*, en expresión de

(Universidad de Valladolid, 1980) supone una importante contribución a ese conveniente índice. También la tesis doctoral de James Fernández, «Strategies of Self Defense: Episodes in Nineteenth Century Spanish Autobiography» (Princeton University, 1988), o la de Aurora Mateos, «Memorias del siglo XIX (1875-1914) como fuente de información lingüística y literaria» (Universidad de Barcelona, 1993). Los números 125 de la revista *Anthropos* y 29 de los *Suplementos* (octubre y diciembre de 1991, respectivamente), ambos coordinados por Ángel Loureiro y dedicados monográficamente a la autobiografía en la España contemporánea. Los volúmenes colectivos: *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausana, Hispania Helvetica (1991); Romera, Yllera, García-Page y Calvet (eds.), *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor, 1993. Una visión global en Anna Caballé, 1995, y Romero Tobar, 1994, págs. 426-430. Al revisar, en pruebas, estas páginas, disponemos ya del primer inventario, base de datos indispensable para reconstruir la historia de la escritura autobiográfica: *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos XVIII y XIX)*, de Fernando Durán López, Madrid, Ollero y Ramos (1997).

José-Carlos Mainer (1989, pág. 119). Y en algunos casos incluso lo superficial se les resiste: por ejemplo, las *Memorias de un desmemoriado* de Luis Ruiz Contreras, cuya publicación roza el 1900, prometen mucho —porque es característico de los géneros autobiográficos (y todavía más en el presente) alimentar las expectativas del lector con todo tipo de insinuaciones—, para luego dar muy poco. La decepción, leyendo a Ruiz Contreras, resulta inevitable ante un relato cominero, resentido y carente de tensión.

Son textos discursivos que a menudo, decíamos, persiguen la autoexculpación, complacientes con el yo y escritos desde una perspectiva acartonada y teatral de la propia subjetividad, cuya revelación se convierte en una auténtica pesadilla para los autobiógrafos españoles, tal como lo manifiesta Mesonero Romanos al comienzo de sus *Memorias de un setentón*:

Pero el escollo verdaderamente formidable con que tropieza el autor de esta narración histórico-aneecdótica; el obstáculo material que acorta y amengua el vuelo de su pluma, es la necesidad imprescindible, fatal, en que se encuentra de hablar en nombre propio, y haber de combinar en cierto modo los sucesos extraños que relata con su propio (...), y modestísima biografía (1967, pág. 2).

También Zorrilla insistirá una y otra vez en sus *Recuerdos del tiempo viejo* que su propósito se limita a exponer al lector el proceso de creación de sus mayores logros literarios:

Mis Memorias —escribe el poeta vallisoletano— son demasiado personales para inspirar interés, y demasiado íntimas para ser reveladas en vida: temo además que parezcan comezón de hablar de mí mismo, cuando siento un profundísimo anhelo y tengo perentoria necesidad de desaparecer de la escena literaria (1882, pág. 54).

Y Nicolás Estévez zanja la cuestión limpiamente, diciendo:

Una de las razones para que hable poco de mí mismo es que todavía no me ha sucedido nada de particular. Y eso que ando por aquí, por el planeta, desde 1838 (1903, pág. 10).

El resultado es que, al trivializar el alcance artístico de la literatura confesional, al no intuir su valor simbólico, tanto Mesonero, Zorrilla y Estévez como la mayoría de sus contemporáneos, omitirán en sus libros todo lo concerniente a su vida privada (salvo Antonio Alcalá Galiano y Gertrudis Gómez de Avellaneda), lo que, indudablemente, implicará una severa amputación de lo autobiográfico. De manera que, de forma muy sucinta, tenemos dibujados los dos rostros de la moneda: anverso y reverso de una praxis autobiográfica ambivalente, porque si bien se desarrollará intensamente en el XIX, acusará la rigidez ideológica y moral imperante.

Para Miguel Artola, las memorias ochocentistas no se verán demasiado influidas por los vaivenes estéticos de su tiempo: Romanticismo, Realismo, Naturalismo... Porque en la medida en que nadie se propone hacer creación literaria

—sigue Artola— la voluntad de reflejar la realidad ambiental condicionará su escritura, introduciendo una veta realista desde principios de siglo que se mantiene incólume hasta el final. En efecto, sólo el modernismo con su radical concepción de la prosa podrá alterar el discurso férreamente controlado del memorialista decimonónico: un hombre, por lo general, insatisfecho de sí mismo y dispuesto a aceptar su ejemplaridad sobre generaciones venideras. En sus memorias, tanto el general Palafox, como el alcalde de Roa, el general Espoz y Mina, García de León y Pizarro o Manuel Godoy insistirán en el valor edificante de sus relatos:

Desprendido enteramente de todo lo que es orgullo y amor propio —escribe Palafox—, decidido por desengaños a reducirme a una vida privada y oscura el resto de mis días, a los cincuenta años cumplidos y deseoso de hacer algo por la educación de la juventud, no teniendo otro patrimonio ni otra fortuna que dejar a mi hijo sino lecciones de buena moral, religión y desengaños de lo que es el mundo, he encontrado por fruto de mis investigaciones que no podría presentarles otro objeto más a propósito para instruirles que la simple historia de mi vida (Palafox, 1966, pág. 48).

El memorialista del XIX no acusa la influencia de las grandes corrientes estéticas de su tiempo porque éstas no convienen a sus propósitos. Sí hará suyas, en cambio, las modestas propuestas del Costumbrismo, con el que tiene muchos puntos en común. En efecto, el desarrollo de ambos —costumbrismo y memorialismo— se sitúa en los márgenes de la ficción, entre la literatura y la historia. Parte asimismo de una reducción de lo universal a lo particular —el tipo en un caso, el hombre en el otro— con fines distintos, pero con un sustrato moral compartido que busca la dignificación de los aspectos más domésticos del individuo.

En general, los libros de memorias escritos en este período compartirán características comunes a la prosa decimonónica, educada en los preceptos estéticos de Hugo Blair y Gómez Hermosilla. Esto es, un estilo cuidado, ampuloso y de correctísima dicción —«estilo señorial, noble y altisonante» lo definirá Ramón y Cajal en su autobiografía (1939, pág. 180)—, el período largo de la frase (y en ocasiones enfáticamente quebrada), descripción prolija y abundancia de curiosidades sobre la época en busca de la anhelada *amenidad*. Se trata de una prosa retórica, falta de voluptuosidad (a no ser la castelarina) o de ironía (salvo la de Blanco White o la de Llorente), una prosa, en fin, cuyo estilo, hasta 1880, será ejemplar de la deuda que el arte ha contraído con la política.

4.1.1. Tipología

Disponemos por el momento de pocos estudios que hayan analizado, de forma global, el desarrollo de la literatura autobiográfica en España. Tampoco, decíamos, de una información completa que nos permita calibrar justamente todas las aportaciones. El primero en interesarse por la literatura autobiográfica peninsular fue el reputado bibliófilo don Manuel Serrano Sanz, autor del más com-

pleto estudio y recopilación de autobiografías y memorias escritas en lengua española. Su labor es análoga, aunque tal vez menos ambiciosa, a la del francés Charles Caboche, autor de *Les Mémoires et l'Histoire en France*, obra editada en 1863. Del estudio y antología de Serrano Sanz cabe decir que ni son todos los que están, ni están todos los que son: así, el erudito guadalajareño considera como autobiografías narraciones que no merecen tal calificativo (el *Viaje de Turquía*, atribuido a Cristóbal de Villalón, por ejemplo) y, por el contrario, concede escasa relevancia a textos fundamentales, como la *Vida* de Torres Villarroel. Pero el esfuerzo de Serrano Sanz es sumamente meritorio y sus propósitos próximos a la aspiración del humanista alemán Georg Misch, quien ambicionaba reunir el corpus completo de escritos autobiográficos —proyecto concebido ya por Herder y Goethe—, es decir, de todos los tiempos y en todas las lenguas, a fin de ilustrar el progresivo desarrollo espiritual del ser humano (sin embargo, su voluminosa *Geschichte der Autobiographie* no logró traspasar el umbral de la Edad Media).

Dada la consideración fundamentalmente histórica que merecen los textos autobiográficos en el XIX, no sorprende la clasificación propuesta por don Manuel Serrano Sanz en su estudio preliminar a la muestra antológica, apoyada en «el estado, profesión o género de vida» que distinguió a sus autores. Tampoco sorprende su resistencia a calibrar justamente la importancia de las autobiografías religiosas en el siglo XVI, alejadas de cualquier motivación histórica (no así las vidas de soldados) y por ello desprovistas de interés para este gran erudito del siglo XIX. Frente a la división estamental de Serrano Sanz, que atribuye distintos niveles discursivos en función de la clase social, Miguel Artola, en su magnífica introducción a las *Memorias de tiempos de Fernando VII* por él editadas (1957, págs. VI y ss.), distingue entre dos grupos de memorias: las impulsadas por el afán de sus autores de dejar a la posteridad noticia de un tiempo excepcional (el *Bosquejillo* de Mor de Fuentes, el *Mi viaje a las Cortes* de Joaquín Lorenzo Villanueva, las *Memorias* del marqués de Ayerbe) y aquéllas en las que domina su motivación justificativa, es decir, las que se escriben prioritariamente con la pretensión de explicar la conducta política seguida, con frecuencia puesta en entredicho por acontecimientos posteriores, como es el caso de Pedro Cevallos, de Juan Escoiquiz, de la *Memoria* escrita «à deux» por Azanza y O'Farrill y, desde luego, la *Memoria apologética* de Manuel Godoy, uno de los hombres públicos más polémicos en la larga historia de España. La necesidad de la autorreivindicación es subrayada, entre otros, por el controvertido general Palafox en su encendida autodefensa, escrita, al parecer, entre 1826 y 1834 (aunque sorprende encontrar referencias al texto de Palafox en la *Noticia* de Llorente, de 1818):

Es justo ya que rompa yo el prudente silencio misterioso que he guardado, y trate de recordar a mis amados compatriotas que me he hecho algún tanto acreedor a los caros sufragios de la opinión pública (...). Este desahogo, tanto más necesario en este momento en que la atroz calumnia y la envenenada envidia osó descaradamente atentar a mi honor y a mi persona, siempre fue permitido a todo hombre público (Palafox, 1966, pág. 23).

La necesidad de una edición crítica de las *Memorias* de Palafox ha sido planteada por el hispanista Guy Mercadier en dos aproximaciones a la notable capa-

cidad del general por erigirse a sí mismo en personaje (1984a, 1984b). Sin embargo, a este fundamental apartado justificativo habría que añadir otros textos vinculados al mismo período (pese a que algunos de ellos se dan a conocer antes o después del reinado de Fernando VII): por ejemplo, la *Memoria* que Jovellanos escribe en defensa de la Junta Central, agobiado por las vejaciones que sufre en Galicia (La Coruña, 1811, 2 vols.); la ya mencionada *Autobiografía* de Palafox (Madrid, 1966); las *Memorias* de Van Halen, perseguido por el Santo Oficio (París, 1827, 2 vols.); el «extracto» del general Espoz y Mina (Londres, 1825), a quien se le fue la mano —«hasta un punto increíble», apostillará Alcalá Galiano— al ponderar la cantidad y calidad de sus victorias en la Guerra de la Independencia. Por su contenido ajeno al mundo de las armas, mención aparte merecen la *Vida literaria* de Joaquín Lorenzo Villanueva y *The life of the reverend Joseph Blanco White, written by himself*, esta última considerada como la justificación de una larga y apasionante heterodoxia religiosa y con muchos puntos de contacto con la anterior, pues nos hallamos ante hombres atormentados por el «problema religioso», como lo estarán después los krausistas Fernando de Castro, autor de una *Memoria testamentaria* (Madrid, 1874) y Gumersindo de Azcárate, autor de la semiautobiográfica *Minuta de un testamento* (Madrid, 1876) —algún día habrá que estudiar el alcance autobiográfico de ciertos testamentos— (véase el capítulo «L'écriture testamentaire», en *L'autobiographie* de Jacques Lecarme y Éliane Lecarme-Tabone, París, Armand Colin, 1997).

Para Gabriel Sánchez Espinosa, autor de la primera edición crítica de las memorias de José Nicolás de Azara, no es posible establecer divisiones entre unas memorias y otras, pues, ateniéndose a la definición de Bernd Neumann, «todas estas obras se escriben en justificación del hombre público. Todas pretextan y desarrollan una finalidad informativa en relación con la opinión pública» (Azara, 1994, pág. 199).

Si en torno al regreso de Fernando VII al trono de España, en 1814, se concentran buena parte del total de las memorias justificativas escritas en el siglo, el resto se tejerá en relación al fenómeno del carlismo y de las guerras carlistas que arrancan de la muerte de Fernando VII y que se prolongarán de forma intermitente hasta 1876. Vinculados a esta ideología autoritaria y fuerista o bien enfrentados a ella, encontramos las *Memorias* de Zumalacárregui (creador del ejército carlista) publicadas en inglés por Carl-Ferdinand Henningsen (oficial al servicio de don Carlos) en 1836 y vertidas al español por un tal F. M. E. en 1839. O bien, la *Memoria justificativa* del general Luis Fernández de Córdova (París, 1837); las *Memorias íntimas* de Fernando Fernández de Córdova, hermano del anterior, (Madrid, 1886-1889, 3 vols.). Añadamos las afligidas *Memorias* del alcalde de Roa, Gregorio González Arranz, escritas en Montaigne, en alguna fecha posterior a 1840 pero sin publicar hasta 1935, cuando las edita Sebastián Lazo. Fue un hombre modesto que se hizo tristemente célebre por ser, finalmente, el responsable de la ejecución de Juan Martín, *El Empecinado* (el mejor de los guerrilleros de la Independencia). De este episodio, cuya paternidad vino a recaer sobre él sin tener arte ni parte, arranca la sañuda persecución que le siguió toda la vida: de poco le sirvió enrolarse en la desdichada empresa de la sublevación carlista. De ser posible, las cosas empeoraron para este hombre atribulado que escribe sus memorias desde el exilio y pensando en sus hijos.

Subrayemos también las novelescas *Memorias íntimas* (1825-1829) de Eugenio de Aviraneta (México, 1906), artífice del desmoronamiento carlista y cuya vocación de agente secreto inspirará a su pariente Pío Baroja (también Galdós, Ortega, Marañón y Azorín) para sus veintitantas novelas tituladas, genéricamente, *Memorias de un hombre de acción*, o bien, la biografía resumidora: *Aviraneta o la vida de un conspirador* (1931)². De importancia es también el testimonio de Francisco Leiva Muñoz: *La batalla de Alcolea. Memorias íntimas, políticas y militares de la Revolución española de 1868* (Córdoba, 1879), que se muestra dispuesto a «rasgar el denso velo» que cubre hechos importantes (hay edición de Miguel Artola, BAE, 1966). Por último, las *Memorias* (1815-1856) del que fuera ministro de Hacienda, Ramón de Santillán, sólo publicadas en 1960 por el Estudio General de Navarra.

A medida que avance el siglo, la justificación política irá cediendo paso al testimonio, en especial del entorno. La naturaleza de los escritos, de dimensiones muy variables, será más personal (dentro de lo que cabe), acercándolos a la autobiografía contemporánea. José Somoza Muñoz, Zorrilla, Antonio Alcalá Galiano, Patricio de la Escosura, Emilia Pardo Bazán, Gertrudis Gómez de Avellaneda, José Sanromá, Víctor Balaguer, Echegaray, Nicolás Estévez, Benito Pérez Galdós, Luis Ruiz Contreras, Julio Nombela, Santiago Ramón y Cajal, Antonio Ros de Olano y muchos otros autores, emprenden la configuración de ese ejercicio intransitivo que es escribir sobre la propia conducta. Desde luego, también en algunos de ellos hallaremos la necesidad impuesta por una u otra razón de justificarse, de salir al paso de calumnias, de corregir supuestos malentendidos o bien de paliar las reacciones suscitadas por la obra que antes se aplaudió, pero todo ello posee una connotación personal o ideológica (no estrictamente histórico-política, por tanto) en la que adquieren cierto realce otros valores personales y sociales y no el único y decisivo hasta entonces, como era el de recurrir a las memorias para articular la defensa de una determinada actuación pública. Ahora bien, que nadie se llame a engaño: la identidad sigue mostrándose opaca y sin fisuras a través de una escritura autobiográfica que parte de una autoconsciencia estimativa que, de hecho, la convierte en una especie de reduplicación de la personalidad de su autor. Reduplicación convencional, pues llegó a establecerse un modo estereotipado de hablar de uno mismo y de referirse al pasado que permitía ocultar casi por completo el mundo interior —sin duda el más intransferible— del memorialista.

4.1.2. Periodización

De todos los complejos y decisivos sucesos que jalonan la historia del siglo, cabe situar el epicentro evocador en torno al levantamiento español del 2 de mayo de 1808. Desde una u otra perspectiva, lo cierto es que la mayoría de las memorias ochocentistas toman los hechos de la Guerra de la Independencia

² Véase la magnífica biografía de Pedro Ortiz-Armengol, *Aviraneta o la intriga* (Madrid, Espasa Calpe, 1994), trazada a partir de la exhumación de escritos inéditos del conspirador, procedentes del archivo de la reina María Cristina de Borbón.

como motivo fundamental de sus escritos. Tal vez porque en torno a ellos cristaliza la desaparición del Antiguo Régimen, como menciona Lucienne Domergue, en un trabajo sobre Blanco White (1982, pág. 111). Por otra parte, son tantos y tan lamentables los acontecimientos que se originan con el proceso de El Escorial y que continúan a lo largo del reinado de Fernando VII, que desencadenarán una auténtica constelación de discursos donde lo primordial es la propia justificación de la conducta pública ante las sospechas de turbiedad, traición a la patria, corrupción y falta de miras con que podía ser juzgada dicha conducta en el futuro. Como es lógico, estos memorialistas acaban por imputarse los errores unos a otros hasta el extremo de confundir al lector para que, desembarazado de la política de aquel tiempo, se muestre interesado en conocer la verdad; así, puede constatarse cómo un mismo hecho se relata desde muy distintas ópticas interpretativas, aunque todos los memorialistas se apoyen en «lo visto y lo vivido» para asegurar la veracidad de la narración. Pero la divergencia en las exposiciones no deja de ser lo más natural, como admite Llorente, adelantándose a Campoamor:

Los modelos de ver los objetos son tan varios como los grados del entendimiento y los estados de la voluntad, porque todos miramos con anteojos de color (1982, pág. 50).

Uno de los testimonios más tempranos corresponde a José Nicolás de Azara, diplomático de notoria reputación (aunque su labor acabara en entredicho y ello explica la razón de sus memorias), por su papel mediador en la firma de diversos tratados y por la confianza que le merecía a Napoleón, eje de la política internacional de aquel tiempo. Su redacción data de 1798 y se prolonga hasta finales del año 1800, en que es nombrado de nuevo embajador en París. Azara muere poco después, en 1804, y sólo años más tarde, en 1847, su familia publicará una versión expurgada de las mismas, según sabemos gracias a la edición íntegra del manuscrito original por Gabriel Sánchez Espinosa.

A Pedro Cevallos, secretario de Estado de Fernando VII y amigo-enemigo de Godoy, le corresponde prácticamente abrir el fuego cruzado del memorialismo fernandino, en una breve *Exposición* (Madrid, 1808) que se ciñe al relato de las abdicaciones de Bayona, movido por el deseo de atenuar su responsabilidad política, refugiándose en una cómoda posición de testigo, cuando fue mucho más. Personalidad mucho más aviesa, sin embargo, es la manifestada por el canónigo Juan Escoiquiz, preceptor del Príncipe de Asturias y principal conspirador contra el Gobierno de Godoy, en unas cínicas *Memorias* (Madrid, 1815) cuya minuciosidad prueba el afán con que pretende la exculpación ante su país y ante la Historia, pues, entre otras aberraciones, fue el único dispuesto a pactar con Napoleón en Bayona el ridículo trueque propuesto por este último a Fernando VII: el reino de España a cambio del de Etruria, en la Toscana.

Las memorias del marqués de Ayerbe resultan interesantes en la medida que narran la vida de la Corte fernandina en su dorado exilio de Valençay (aunque Ayerbe regresa a España poco después de que el monarca español se instalara en la ciudad francesa), y parte de su relato lo ocupa el levantamiento político español y la frenética labor del pueblo español para salvaguardar la soberanía nacional, tan descuidada por la monarquía borbónica.

La *Memoria* conjunta de los afrancesados Azanza y O'Farrill está fechada en París, en diciembre de 1814. Ambos fueron ministros de Fernando VII en 1808 y después miembros de la Junta de Gobierno que actuaba en nombre de Fernando VII, cuando éste se desplazó a Bayona. Su texto evoca los acontecimientos políticos comprendidos entre 1808 y 1814. En la introducción hallamos de nuevo una referencia al clima de turbulencia política que rodea esos años, especialmente la vuelta de Fernando VII al trono: todo son acusaciones e intrigas ante la represión fernandina. Para muchos no queda otra salida que la justificación pública:

D. Miguel José de Azanza y D. Gonzalo O'Farrill no pueden ya dispensarse de seguir este mismo ejemplo (los escritos apologéticos), y se creen en más obligación que los demás. Hasta aquí habían creído suficientemente cumplida la suya para con S. M., dirigiendo a sus reales manos, como lo hicieron inmediatamente que subió al trono, las más sinceras felicitaciones y la ratificación de su sumisión, fidelidad y amor a su real persona. Ahora, reclamando a un mismo tiempo la justificación de su soberano, satisfarán también, como españoles, a su patria; sólo exigen que se les oiga sin prevención ni parcialidad (Artola, 1957, I, pág. 277).

En una cárcel de Pamplona escribe Manuel José Quintana su dolida *Memoria* en la que da cuenta de la firmeza de sus convicciones liberales y de su actuación ante el drama político vivido por los españoles a comienzos de siglo. Corre el año 1818 y a Quintana no le caben dudas acerca de la obligación de comprometerse si la ocasión así lo reclama:

Ahora más que nunca estoy convencido de que sin libertad política y civil ningún Estado puede gozar de felicidad justa y duradera; y veo con lágrimas en los ojos caer a mi patria en la ruina espantosa y oprobiosa, de que sólo un sistema liberal pudiera haberla sacado (1996, pág. 129).

No obstante, el paradigma de las memorias entendidas como escritura apologética lo constituyen las *Memorias críticas y apologéticas* de Manuel Godoy, Príncipe de la Paz y hombre al que, como escribiera Larra en dos comprensivas reseñas a su obra, se concedió el raro privilegio de contemplarse a sí mismo después de muerto. Al comienzo de su escrito (Madrid, 1836-1838) justifica el retraso con que se publican sus memorias, por la promesa hecha a Carlos IV de que ni en vida suya ni en la de Fernando VII, Godoy hablaría:

Murió el padre, murió el hijo, y uno y otro pertenecen a la historia: tiempo es ya de que yo hable (1836, I, pág. 17).

Godoy ha esperado, en efecto, veinticinco años para responder —desde el exilio, solo, pobre y desengañado— una a una todas las críticas a su gestión política (que no personal). Y, dando abundantes pruebas de conocer bien las memorias publicadas hasta la fecha (si le conciernen), ni por un momento se desprende de su condición de hombre de Estado y fiel servidor de la monarquía española.

Lo cierto es que los años transcurridos obran a su favor, pues el juicio público al que apela se hará sin la virulencia de antaño: incluso se verá a Godoy, como lo hace Larra, con ojos positivos (Azara, 1994, pág. 230).

El *Bosquejillo de la vida y escritos* (Barcelona, 1836) del aragonés José Mor de Fuentes es tal vez el primer libro autobiográfico que rompe con esa tradición apologética, si bien lo hace hasta cierto punto: el autor de *La Serafina* escribe el *Bosquejillo* en Barcelona, en una situación de abandono y adversidad que le empuja a preparar su autobiografía literaria con el objeto de paliar en lo posible la pérdida de la fama. Se trata de un texto breve y apretado (si lo comparamos con las longitudes habituales a que nos tienen acostumbrados los memorialistas) que se lee con gran facilidad. Su prosa es vivaz y despejada y deja traslucir una dolorosa inquietud de ánimo pese a que, como es habitual, el libro carezca de precisiones que permitan una comprensión profunda del personaje.

A pesar de estar escrita en inglés, no se puede pasar por alto la importancia de la autobiografía del sevillano José María Blanco White (Londres, 1845), puesto que su contenido se dirige, fundamentalmente, a la sociedad española. La *Vida* de Blanco White está escrita en forma de una larga carta personal dirigida al arzobispo Whately, fechada en Oxford el 9 de enero de 1830 y concluida el 7 de abril de 1832. Una nota final asegura que revisó el manuscrito unos meses antes de morir, en 1841. El procedimiento de recurrir a una especie de interlocutor interno o narrativo al que se refieren los hechos de la vida de uno —procedimiento ampliamente practicado por Blanco en su prosa— es frecuente en las narraciones (pseudo) autobiográficas (recordemos el caso paradigmático del Lazarillo dirigiéndose a *Vuestra Merced*), pues presupone un interés objetivo, y no simplemente narcisista, y facilita un modo sencillo de adentrarse en la tarea, siempre tensa, de hablar de sí. También Zorrilla se acogerá a la estrategia epistolar para iniciar su relato autobiográfico. Sin embargo, salvo el carácter de carta que le confiere el encabezamiento de la narración de Blanco («Mi querido amigo Whately») y alguna que otra referencia al destinatario, el texto puede considerarse una auténtica autobiografía, testimonio excepcional del costoso proceso de desconversión religiosa en su búsqueda permanente de la *verdad*. El libro tiene muchos puntos de contacto con la *Vida literaria* de Joaquín Lorenzo Villanueva, mencionada por Menéndez Pelayo como la primera autobiografía contemporánea.

Don Joaquín fue sacerdote, político, académico y escritor: elegido diputado por Valencia en las Cortes de Cádiz, intervino activamente en favor de las necesarias reformas; por ejemplo, en la supresión de la Inquisición o con su elocuente defensa de la soberanía nacional, aunque su libro *Mi viaje a las Cortes* será muy denostado por Godoy y Alcalá Galiano. Con el restablecimiento del absolutismo, las ideas políticas de Villanueva le hicieron persona no grata y, finalmente, tuvo que exiliarse, primero a Londres y después a Dublín, donde murió. La obra se yergue desde el principio con una marcada voluntad de reivindicación personal:

Mas no son ellos para quien escribo. Sólo trato de cumplir con la sagrada obligación que me impone el amor de la iglesia y de la patria, ultrajadas en mi persona. Respecto de mi doctrina y de mi conducta, como estudioso y como hombre público, presento hechos calificados, para que los juzguen con impar-

cialidad los que ni me son amigos ni enemigos. Y aunque este juicio libre de afectos debe esperarse más de la futura edad que de la presente, todavía me lisonjeo de que algunos coetáneos serán indulgentes con mis defectos personales, si llegan a persuadirse del buen espíritu y de la firmeza con que, a pesar de ellos, por una especial protección de Dios, he sostenido la causa de la religión y de la nación, aun cuando esta defensa ha ido acompañada de humillaciones y oprobios (1825, I, pág. VIII).

A Lorenzo Villanueva, sin embargo, le interesa fundamentalmente la polémica ideológica y, en este sentido, su obra, extraordinariamente seca, se aleja de la *Vida* de Blanco, pues carece de observaciones personales para centrarse en el debate religioso «sobre puntos opinables».

Reverso de White y Villanueva es la *Autobiografía* del P. Antonio María Claret, escrita entre 1861 y 1865 y delirante paradigma de la ortodoxia católica romana. El libro, concebido como un perfecto ejemplo de las virtudes que rodearon al santo catalán, carece del menor atisbo de introspección psicológica: todo él se construye como una hagiografía (¿autohagiografía?) en la que sobresale la función de la providencia en el destino del que fuera confesor de Isabel II: un dolor reumático, el derrumbe de una casa, un atentado a su vida... cualquier suceso, por aleatorio que pudiera ser, se presenta como exponente prodigioso de la revelación divina. Como ya ha señalado Francisco Sánchez Blanco, las diferencias con la *Vida* de santa Teresa son elocuentes de la transformación clerical sufrida por la sociedad española:

En el siglo XIX parece que la progresiva laicización del saber y de la sociedad lleva a las hagiografías al extremo contrario (de los místicos del XVI); es decir, a ver causas sobrenaturales en cada situación y a silenciar expresamente las explicaciones naturales. Se puede afirmar que el irracionalismo de la filosofía de la historia, que se desarrolla en la teología tradicionalista de Juan Donoso Cortés, lo aplica Claret a su historia individual (1983, pág. 45).

Y así es. Veamos un pasaje, donde el P. Claret, entonces arzobispo de Cuba, agradece la aparición de una epidemia de cólera morbo que diezmó a la población caribeña, en términos que avergüenzan al lector de hoy:

Yo no puedo menos de bendecir al Señor y darle continuamente gracias por haber enviado la peste tan oportunamente, pues conocí evidente y claramente que era un efecto de su adorable misericordia; porque por la peste muchos se confesaron para morir que no se habían confesado en la misión; y otros que en la misión se habían convertido y confesado bien se habían precipitado otra vez en los mismos pecados, y Dios, con aquella peste, se los llevó, y en el día se hallan en el cielo; de no haber sido por la peste, habrían recaído y se habrían muerto en pecado y condenado (1959, pág. 342).

De los libros de memorias editados en el XIX, hay que decir que las *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid* del costumbrista Mesonero Romanos fueron un auténtico *best-seller* al publicarse en *La Ilustración Española* y

Americana a partir del 8 de mayo de 1877, con el título, primerizo, de «Recuerdos de 1814», e influyeron decisivamente en la evolución del género memorialístico, hasta el extremo de que el éxito obtenido a raíz de su publicación ocasionó un auge espectacular del mismo. Y también un rápido desgaste —fenómeno ya anticipado irónicamente por Larra en la primera de sus reseñas a las memorias de Godoy, en la temprana fecha de 1836—. Si bien dicho desgaste se verá compensado con creces por el desarrollo creciente de la curiosidad biográfica que experimentará la sociedad española a partir del Romanticismo. Así, al comienzo de sus *Crónicas retrospectivas* (1901), Valero de Tornos asegura que «este género de literatura está completamente pasado de moda», afirmación que también hallamos en las asépticas memorias del diplomático Nicolás Estévanez (aunque esto no parece ser obstáculo, dicho sea de paso, para que todos escriban sus propias memorias). Y prosigue Juan Valero: «Estoy, pues, hecho un Mesonero, aunque valiendo mucho menos». El mismo Zorrilla, cuyo mérito literario es indiscutible, mediada la lectura de sus *Recuerdos del tiempo viejo*, advertirá de su inferioridad respecto de las *Memorias* del Curioso Tacente (pues así firmará las suyas Mesonero, jugando con su pseudónimo habitual, El Curioso Parlante):

Mis *Recuerdos* no pueden, ni intentan competir con sus *Memorias* [se refiere a Mesonero]; y cuando hoy se reducen a libro con una más ordenada forma, aún no pueden parangonarse con aquéllas (1882, pág. 183).

Sin embargo, en mi opinión, la influencia de las memorias de Mesonero no es del todo positiva, pese a su carácter canonizador en la historia del género, pues imprimen a las obras posteriores dos rasgos desafortunados: la servidumbre del autobiógrafo al discurso histórico (en la primera mitad del siglo se trataba del sometimiento al discurso político) que, finalmente, resultará coloreado por la vivacidad de la anécdota costumbrista, pero que permanecerá ajeno al desarrollo de la personalidad individual y, en consecuencia, alejado del objetivo primordial de la literatura de índole confesional. En segundo lugar, el anhelo por captar lo pintoresco de los acontecimientos convierte las *Memorias de un setentón* en una colección de estampas que fácilmente recuerdan al castizo autor de las *Escenas matritenses* pero que carecen de profundidad narrativa: la visión constructiva y con sentido del pasado no se logra sólo acumulando hechos, solía recordar don Américo Castro. En este sentido, es frecuente el detalle arqueológico o la noticia curiosa, aunque la abundancia de referencias no se acompañe de una indagación acerca de su valor: todo son «inspirados dramas». Nada, en fin, que revele al lector actual la menor preocupación por el destino del hombre³.

³ Conviene tener en cuenta la sugerente idea propuesta por Iris Zavala sobre el dualismo ético de los escritores costumbristas: mientras expresan por escrito su añoranza de un pasado idílico y ejemplar, no dudan en dedicarse a la especulación inmobiliaria, caso de Mesonero, y derruir edificios históricos para construir inmuebles. Véase su contribución a la *Historia de la literatura española. Siglos XVIII y XIX* (1980), coordinada por José M.^a Díez Borque, págs. 312-313. Sin embargo, al hablar de Mesonero Romanos, el juicio de Iris Zavala debería completarse con su profunda preocupación por la mejora de las condiciones de vida ciudadanas (véase el capítulo XI de la «segunda época» de sus *Memorias*).

Hacia 1870, Emilio Castelar redacta un texto autobiográfico que consta de cincuenta y dos cuartillas manuscritas y que más tarde servirá de presentación a sus *Obras escogidas* (Madrid, 1922). El texto no pudo haber sido el embrión de unas sólidas memorias que el célebre orador no llegó a escribir, pues murió, prematuramente envejecido, en mayo de 1899, a los sesenta y siete años. Sin embargo, el relato disponible goza de autonomía y el lector actual puede apreciar en él los rasgos más característicos de su indiscutible personalidad, esto es, la elocuencia, la falta de espíritu crítico, la laboriosidad y una indiscutible maestría en el manejo del hipérbaton y el párrafo largo. El rasgo más sobresaliente de la autobiografía castelarina es el recurso a la tercera persona. Procedimiento infrecuente, aunque utilizado ya por Palafox y, de forma escueta, por Somoza Muñoz, resulta un tanto artificial para el lector, pues supone una maniobra psicológica de mayor alcance que una simple sustitución de pronombres: brinda un efecto ilusorio de objetividad que consiste en tomar lo propio como si fuera ajeno:

Cuando un autobiógrafo —escribe Philippe Lejeune— nos habla de él en tercera persona o se refiere a sí mismo en segunda, se trata sin duda de una figura en relación a los usos admitidos (1980, pág. 36).

Si bien en la literatura contemporánea el recurso a la tercera persona adquiere otras connotaciones (frío distanciamiento, ironía, problemas de identidad), en Castelar es signo de una autosuficiencia que aparece con cierta frecuencia en los memorialistas del XIX (también Palafox, el P. Claret, Mina o Godoy recurrirán a esa ostentación excesiva de su valía). De manera que al lector no debe extrañarle su fácil y natural entusiasmo al hablar de sí mismo o calibrar la importancia de su obra. Veamos un breve fragmento, elegido casi al azar:

Publicó después la primera parte de un poema en prosa, titulado *La redención del esclavo*, cuya numerosísima edición se agotó en pocos días. El plan de la obra es, como su título indica, presentar en la historia las sucesivas transformaciones de la plebe, de la democracia, desde el paria antiguo hasta el ciudadano moderno. Las páginas más bellas que han salido de la pluma de Emilio Castelar se encuentran en esa obra, verdadero monumento de estilo y de lenguaje (1922, págs. CXXIII-CXXIV).

Como sugiere Nicolás Estévanez en sus memorias, Castelar tributaba culto al pasado pero no tenía ninguna visión para lo futuro (1903, pág. 463), y el pasaje es prueba de ello: el ilustre orador se equivocó del todo en el pronóstico de su fama, pues lo cierto es que la prosa castelarina que, según él, constituiría «una fuente inagotable para las generaciones venideras», influyó muy poco en la orientación de la prosa española de los últimos lustros del siglo XIX. Y es que Castelar no comprendió que la lengua literaria, para renovarse, tenía que deshacerse de aquella cascada de brillantes pero exhaustas figuras.

De 1880 (año de publicación en libro de las *Memorias de un setentón*) data también la primera edición de los *Recuerdos del tiempo viejo*, del poeta y dramaturgo José Zorrilla, aparecidos en primer lugar como artículos sueltos en *Los Lunes de El Imparcial*, a partir del 6 de octubre de 1879. Las memorias de Zorri-

lla se editan en Barcelona, a raíz de una estancia de algo menos de un año del escritor en esta ciudad, y los motivos que le mueven a la escritura autobiográfica quedan de manifiesto en el prólogo a la primera edición, cuando refiere el quebranto económico que le ha ocasionado la pérdida de la modesta pensión asignada por el Gobierno a través de los lugares Píos Españoles de Roma (un «momio» lo llamaban)⁴. El caso de Zorrilla es verdaderamente singular, pues como escritor sobrevive a la escuela poética de la que procede (el Romanticismo) y manifiesta una notable incapacidad para integrarse en el proceso literario que conduce al Naturalismo, por lo que sufrirá las actitudes irreconciliables respecto a su obra de las jóvenes generaciones. Cuando regresa a España en 1866, al cabo de doce años de ausencia, es un poeta olvidado y debe enfrentarse a su propia fama como superviviente de un romanticismo superado. El público sigue recordando y aplaudiendo sus versos de otro tiempo, del tiempo viejo como él mismo reconoce; sin embargo, su trayectoria literaria ha concluido.

El modo en que el poeta vallisoletano, a los diecinueve años, se dio a conocer al mundo de las letras —sus impresionantes versos al féretro de Larra, en el cementerio de la Puerta de Fuencarral— es el arranque autobiográfico de los *Recuerdos*, que presentan, en mi opinión, una característica sobresaliente que los convierten, tal vez, en el texto autobiográfico más interesante de todo el siglo XIX. Se trata de su tendencia, verdaderamente única en su tiempo, al autoempequeñecimiento y la nulificación de sí mismo y de su obra: en verdad Zorrilla no tiene reparos en mostrar al público su fragilidad, salpicándola con frecuentes descalificaciones de sí mismo. Rasgo que aparece unido, no obstante, a un carácter vanidoso y un tanto infantil. Pero no se piense que ello obedece a una estrategia psicológica basada en la «captatio benevolentiae» del lector (no del todo al menos), sino que responde a motivaciones más profundas de su personalidad, cuyo análisis excede los propósitos de esta general exposición (Caballé, 1988, 1991, 1995). Digamos que su conflictiva y nunca bien resuelta relación con su padre, don José Zorrilla Caballero, parece hallarse en el origen de una identidad insegura y escindida, de la cual no sólo los *Recuerdos* proporcionan muestras suficientes: léase la «plaquette» de su *Discurso de ingreso en la Academia Española*, una melancólica autobiografía escrita en endecasílabos donde Zorrilla se ve a sí mismo como...

Divagador y descriptor difuso, / productor tan sin plan como sin ciencia, / y versificador tan laberíntico / que con versos labré rombos y trenzas, / si es flor mi poesía, es inodora, / rítmica y musical, mas sin ideas... (1885, pág. 3).

Es muy probable que sea Emilia Pardo Bazán la primera en utilizar el término «autobiografía» aplicado a la creación literaria: lo hace en el subtítulo a su

⁴ En aportaciones recientes se ha señalado el carácter desordenado y heterogéneo, como una escritura que se va desarrollando sin ningún plan, de los *Recuerdos* zorrillescos. Véase el prólogo a los mismos de María Ángeles Naval en *Círculo de Lectores* (1996) y Fernando Durán López: «Los *Recuerdos del tiempo viejo* de José Zorrilla: autobiografía del hombre, memorias del poeta», en *Actas del Congreso sobre José Zorrilla*, Universidad de Valladolid (1995), págs. 291-298.

primera novela: Pascual López. *Autobiografía de un estudiante de Medicina* (1879) y es de suponer que por influencia de las letras francesas y anglosajonas, en cuyos dominios el término gozaba ya de amplio predicamento a mediados del XIX (Voisine, 1963). Ignoramos la fecha exacta de penetración de este vocablo en nuestro país, baste decir que se trata de un neologismo que, con mayor o menor rapidez en las distintas lenguas, se incorpora al vocabulario técnico de la crítica a principios del siglo XIX. Y la escritora gallega recurre de nuevo a él para los valiosos *Apuntes autobiográficos* que preceden a la primera edición de *Los pazos de Ulloa* (Barcelona, 1886). Valiosos en un doble sentido, porque son escasos los textos autobiográficos escritos por mujeres en lo que concierne al siglo XIX (y en general, claro está)⁵. En este sentido, es preciso citar, dos textos autobiográficos cuya escritura es muy anterior a los *Apuntes* de la condesa aunque su publicación corresponderá a los albores del siglo XX. Me refiero a las memorias de Juana de Vega, como aya de Isabel II entre 1841 y 1843, que se publicaron (Madrid, 1910) junto a unas memorias íntimas en homenaje a su esposo que vienen a completar el ciclo iniciado con el *Breve extracto de la vida del general Mina* (1825). En segundo aunque destacadísimo lugar, las cartas que Gertrudis Gómez de Avellaneda dirigió a Ignacio Cepeda en julio de 1839 (Huelva, 1907). Los dos textos responden a motivos muy diferentes: a la condesa de Mina (responsable hasta un punto incierto de las memorias del general Espoz y Mina) le anima la convicción de haber desempeñado un cargo importante en la estricta corte de la Regencia, a lo que hay que añadir su firme vocación de historiadora, ampliamente demostrada en el conjunto de su obra testimonial. Gertrudis Gómez de Avellaneda es una cubana de buena familia y mejor posición que, con veinticinco años, escribe al sevillano Ignacio Cepeda, porque considera que la mejor manera de probar su amor es entregándole al joven Cepeda (de veintitrés años) el testimonio de su vida. Y si bien la atracción entre ambos debió ser mutua, al comienzo, el futuro abogado mostró muy pronto la tibieza de sus sentimientos: de ahí la reacción (entre ingenua y orgullosa) de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Son nueve cartas, fechadas en julio de 1839, que revelan una franqueza —«¿por qué no he de decirlo todo?»— impropia en las escritoras de la época y constituyen una muestra precoz, extraordinariamente valiosa, de la escritura femenina a la búsqueda de un espacio propio⁶.

Pese al carácter fragmentario de los *Apuntes* —«más extensos que un prólogo pero más breves que una autobiografía completa» (Pardo Bazán, 1973, pág. 698)— son de gran interés para trazar el perfil psicológico e intelectual de doña Emilia. Como no podía ser de otro modo, la publicación de los *Apuntes*

⁵ Al tema del memorialismo femenino me he referido en un trabajo reciente: «Memorias y autobiografías escritas por mujeres (siglos XIX y XX), en Iris Zavala (ed.), *La literatura escrita por mujeres, desde el siglo XIX hasta la actualidad*, vol. V de la *Historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* (en preparación). A él me remito. Un inteligente ensayo sobre la cuestión es el que ofrece Carolyn G. Heilbrun, *Escribir la vida de una mujer* [1988], Madrid, Megazul (1994).

⁶ Véase el libro de Nora Catelli *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen (1991). La última parte se centra en analizar la autobiografía de Gómez de Avellaneda a la luz de su doble condición marginal: es mujer y escribe su autobiografía.

provocó un revuelo crítico mayor al causado por la propia novela: tanto los juicios positivos como los negativos se apoyaron fundamentalmente en el bosquejo intelectual que la autora ofrece de sí misma, abultado y pedante para unos, reflejo de su valía intelectual para otros. Lo cierto es que se trata de un texto escrito con la expresa voluntad de iluminar facetas desconocidas de su vida como literata, y ello da idea al lector de las limitaciones reales de estos *Apuntes*, pues son parcos en datos personales que no traten de su autoformación como escritora. Así, después de algunas consideraciones de alcance general sobre el género (su poca vigencia en España, su enorme valor para futuros investigadores, etc.), doña Emilia se adentra en el relato con su «primer recuerdo literario». No es la ocasión de analizar el mito de los recuerdos de infancia, construcciones de compromiso entre la realidad y la ficción, el rechazo y la fantasía, fruto, en definitiva, de la condensación de elementos reales e imaginarios en torno a un hecho generalmente anodino aunqu condicionado por la fuerte carga afectiva que ha adquirido con los años (Lejeune, 1975a, 1975b, 1986; Vercier, 1975). Sea como sea, la escritora fecha con nitidez su primer recuerdo literario a los siete años, a propósito de unos versos que escribió sobre «la terminación de la Guerra de África», cuando por La Coruña desfilaban las tropas vencedoras en la campaña de Marruecos (episodio evocado también y más verosímilmente por Santiago Ramón y Cajal en el capítulo IV de *Mi infancia y juventud*). La niña, en lugar de sacudir un pañuelo desde un balcón, como todas, se refugia en su habitación para escribir unas quintillas en honor de los héroes. También para ella, como antes para Mor de Fuentes o Alcalá Galiano, sus lecturas preferidas en la infancia serán la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís y *El Quijote*... Las referencias, en fin, de su amor por los libros continúan y, aunque deban tomarse con legítima precaución, ponen de manifiesto las dificultades y la opresión cultural a la que estaba sometida la mujer en el siglo pasado: «Apenas pueden los hombres —anota en los *Apuntes*— formarse idea de lo difícil que es para una mujer adquirir cultura autodidáctica y llenar los claros de su educación» (Pardo Bazán, 1973, pág. 711). Y esto es precisamente lo que se propone demostrar doña Emilia, su valía intelectual.

Si la expresión de lo íntimo es un reto, decíamos, enormemente problemático para los hombres del XIX, constituye una barrera infranqueable para la mujer de ese tiempo histórico (el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda es una excepción y no responde, además, a una educación española). Y ello pese a haber resuelto previamente su identidad profesional y adquirido un yo público, reconocido socialmente. Esto es así incluso para la escritora gallega. Veamos un ejemplo:

Tres acontecimientos en mi vida siguieron muy de cerca. Me vestí de largo, me casé y estalló la Revolución de 1868 (*Ibíd.*, pág. 706).

Así, como de pasada, flanqueando el acontecimiento por otras dos noticias, menciona la escritora su matrimonio a los dieciséis años (tiene treinta y cuatro cuando redacta los *Apuntes*). Esta mención a su matrimonio, cubierta de silencio (Sainte-Beuve se preguntaría: ¿fue un matrimonio por amor?, ¿cómo ocurrió?, ¿se arrepintió?), revela la firmeza de Pardo Bazán en mantenerse dentro de los cauces que se ha propuesto.

Del mismo año data la publicación, póstuma, de las *Memorias* de don Antonio Alcalá Galiano (Madrid, 1886, 2 vols.), de las que ya en 1878 se habían extraído algunos pasajes: los *Recuerdos de un anciano*, publicados primeramente por entregas en la revista *La América*, entre 1862 y 1864. Es probable que la redacción de las *Memorias*, entre 1847 y 1849, arranque de su deseo de volver sobre el episodio político más atrevido de que fuera responsable Alcalá Galiano: me refiero a su iniciativa de incapacitar temporalmente al rey Fernando VII, con motivo de la invasión francesa de 1823 y la necesidad de proteger las Cortes constitucionales. Como siempre que nos enfrentamos a un texto autobiográfico no publicado en vida de su autor, ignoramos hasta qué punto el texto de las memorias del diputado gaditano responde fielmente al original. Según se desprende de las palabras preliminares de su hijo, éste asumió tan sólo la tarea del ordenamiento de la obra y la corrección de algunas faltas gramaticales cometidas por el escribiente de su padre. Menciona también el extravío del tercer volumen de las *Memorias*, de la emigración a Inglaterra en adelante, resumido, no obstante, en los *Recuerdos de un anciano*, ya citado.

Dado el carácter centrífugo de los libros de memorias, su autor no suele considerar pertinente, decíamos, la expresión de sus sentimientos y pensamientos secretos, es decir, la marca de su individualidad, hasta el extremo de que la estrategia adoptada para esquivarlos constituye una figura recurrente entre los memorialistas del XIX. El calificativo de «íntimas» que acompaña a muchas de las memorias de la época no se corresponde con la consideración semántica del vocablo en la actualidad: significa, simplemente, personales, biográficas y no histórico-políticas. Con la excepción del primer tomo de las *Memorias* de Alcalá Galiano, tal vez el único que no deja de afrontar los vaivenes inherentes a toda biografía, así como su repercusión en la organización de su vida pública posterior.

A modo de resumen, digamos que memorias y autobiografías en el siglo XIX constituyen una entidad mixta discurso-historia, donde el proyecto autobiográfico se solapa en un proyecto historiográfico o hermenéutico de la conducta hasta confundirse con él. Y dado que el valor literario de la prosa autobiográfica se estima como un mérito accesorio que depende tan sólo del talento de quien escribe, no existe ninguna voluntad de innovación, lo que supone una diferencia notabilísima respecto de la prosa narrativa, esta última de mayores exigencias, incluso éticas: es más, a la forma autobiográfica recurren los novelistas (Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán...) en obras publicadas asimismo en torno a 1880, manejando el relato en primera persona con una brillantez que contrasta con la ingenuidad y falta de brío de sus propios relatos autobiográficos: compárese la singularidad de *Lo prohibido* de Galdós con sus desleídas *Memorias de un desmemoriado* (Madrid, 1915-1916). Más adelante, Baroja y Valle-Inclán serán los autores de dos series narrativas ofrecidas al lector como unas memorias y, en este sentido, tanto Bradomín y Aviraneta, como antes Pascual López, José Ido del Sagrario o el amigo Manso, bien pudieran ser los más dispuestos a responder a la pregunta de ¿quién soy yo? Un esfuerzo gnoseológico que elude el memorialista decimonónico.

4.2

Relato corto y literatura fantástica en Pedro Antonio de Alarcón

Siempre se ha reconocido a Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) como un maestro en el género del relato corto, reconocimiento que, sin embargo, no se ha visto respaldado por una línea de investigación sistemática tendente a dilucidar las diversas cuestiones que un *corpus* tan variado y, en buena medida, tan sugestivo como el de sus relatos podría plantear. Tampoco abundan las monografías y síntesis sobre el conjunto de la obra alarconiana. Esclarecedores son, en este sentido, las de José F. Montesinos (1977), DeCoster (1979) y Liberatori (1981). El libro de Montesinos, que presta especial atención a los relatos cortos, contemplados a la luz de su historia bibliográfica, es el primer y más serio intento de estudio histórico-filológico de la obra de juventud del escritor. Con anterioridad, Baquero Goyanes (1949) había atendido a algunos de los cuentos de Alarcón. En fechas recientes los trabajos de Leguen (1988) y Royo (1994) abordan el análisis de la narrativa corta alarconiana desde diferentes perspectivas: narratológica el primero y fundamentalmente filológica el segundo. En el campo de los estudios monográficos han interesado cuestiones como las relativas a fuentes (Fichter, 1945; Krappe, 1925, 1943; Schweitzer, 1949; Smieja, 1969), o estilo y técnica (Montes, 1968; Soria, 1951). Otros aspectos más concretos han sido desarrollados por Baquero Goyanes (1949), D. Ynduráin (1965) y Quinn (1977). Destacable es, asimismo, el análisis previo a los cinco relatos que Laura de los Ríos (1980) recoge en su edición.

En el conjunto de la obra alarconiana, esencialmente narrativa, los relatos cortos constituyen una significativa parcela, cuyo estudio permite seguir paso a paso la trayectoria artística del escritor, dedicado al cultivo de esas formas breves, aunque no siempre con la misma intensidad, durante sus más de treinta años de actividad literaria. De su obra, el relato más antiguo, fechado en 1852, es *El amigo de la Muerte*; *La pródiga* (1882) es la novela que supone la práctica conclusión de su carrera literaria. Lo que escribió antes y después de esas fechas es, o desconocido —caso de algunas obras tempranas—, o de escaso interés, como los *Últimos escritos* (1968, págs. 1833-1896). Sus novelas se inscriben, con la excepción de la temprana *El final de Norma* (1855), en el ámbito de la «novela de tesis». Aproximadamente las tres cuartas partes del conjunto se adscriben, en su origen, a un lapso de tiempo muy corto, el que media entre 1852 y 1859, mientras que la parte restante lo hace al lapso de los quince años que transcurren entre *Novela natural* (1866) y *La mujer alta* (1881), ocupado Pedro Antonio por entonces, primero en actividades políticas (su entrega a la causa de la Unión Liberal) y luego en empresas literarias de más envergadura (las novelas).

Tras una larga y compleja trayectoria bibliográfica (Montesinos, J. F., 1977; Royo, 1992a, 1994) los relatos, recogidos en las tres series de *Novelas cortas* (*Cuentos amatorios* —1881—, *Historietas nacionales* —1881— y *Narraciones inverosímiles* —1882—), pasan a inaugurar la colección de las *Obras completas* de

Alarcón, supervisada por él mismo. Son 38 piezas en total, 11 de las cuales forman los *Cuentos amatorios*, 19 las *Historietas* y 8 las *Narraciones inverosímiles*. La más homogénea de las colecciones, sin ser la mejor, es la primera, pero la de *Historietas* es la más apreciada, por contener algunos de los relatos aplaudidos unánimemente por la crítica (*El carbonero alcalde*, *El ángel de la guarda*, *La buenaventura*, *El libro talonario*), junto a otros que, sin estar a la misma altura, han logrado también gran popularidad (*El afrancesado*, *El extranjero*). La más irregular y menos afortunada de las tres colecciones es *Narraciones inverosímiles*, que, sin embargo, contiene piezas tan valiosas como *El amigo de la Muerte*, objeto casi siempre de elogios (Bonet, 1981; Borges, 1978; Montesinos, J. F., 1977; Ríos, 1980), aunque no falten tampoco las apreciaciones negativas (Gallagher, 1949) o, al menos, poco entusiastas (Baquero Goyanes, 1949; Bravo-Villante, 1988), y sobre todo, *La mujer alta* y *Moros y cristianos*. Lo que más descompensa el volumen es la inclusión en él, como remate, de *Lo que se oye desde una silla del Prado*, artículo de costumbres cuya inoportunidad aquí es evidente. Se trata, sin duda, de una de esas erróneas o abusivas inclusiones denunciadas por Baquero Goyanes (1973, pág. LXXXI), para quien, no obstante, Alarcón «en general [...] supo clasificar bien su producción narrativa breve; separando los artículos y cuadros de costumbres de los relatos con trama bien definida y ostensible; y acertando a ordenar éstos en series no siempre demasiado homogéneas —temática o formalmente—, pero válidas con todo como esfuerzo clasificador y como signo que permitiera orientarse a los lectores». Muy pocos, a lo que parece, son los relatos excluidos por Alarcón de sus *Obras completas*, tan sólo, que sepamos, *La cruz de palo* (1852), *Dos ángeles caídos* (1854), *Mañanas de abril y mayo* (1856) y un monólogo difícilmente catalogable, *A nadie* (1855), que DeCoster (1984) incluye en la sección *cuentos* de su edición.

En 1884, Alarcón publicó, como prólogo general a la colección de *Obras completas*, la *Historia de mis libros*. De especial interés es el apartado que dedica a las tres series de *Novelas cortas*, donde describe la evolución de su trayectoria como cuentista (1968, págs. 7-11), evolución sintetizada en tres fases diferentes: La primera —«la natural»—, la de Guadix, representada, entre otros, por *El clavo*, *El amigo de la Muerte*, *¡Buena pesca!*, *El extranjero*, *El asistente*, *La buenaventura*, *Fin de una novela*, *El rey se divierte*, *Dos retratos*, *Los ojos negros*, evidencia el influjo de algunos de los escritores que hicieron las delicias de Alarcón en su adolescencia y primera juventud: Walter Scott, Alejandro Dumas (padre), Víctor Hugo, Balzac y George Sand. La segunda fase —«la más transitoria»— es fruto del fervor que en el joven Alarcón, recién llegado a Madrid, a finales de 1854, suscitó la lectura de las obras del francés Alfonso Karr, conocido por él a través de su colega y amigo Agustín Bonnat. Exponentes de esta fase, caracterizada por la frivolidad, el jugueteo del escritor con el público y una prosa recordada, sintética, que parece en ocasiones un preludio de las greguerías ramonianas, son *El abrazo de Vergara*, *La belleza ideal*, *Los seis velos*, *Soy, tengo y quiero*, etc. Finalmente, la tercera fase acusa la impronta de los «verdaderos dioses literarios» del guadijeño: Cervantes, Goethe, Manzoni, Quevedo, Dickens, Scott y Balzac, pero, sobre todo, Shakespeare, sin olvidar por supuesto «el invencible ascendiente» ejercido por la poesía de Byron. A esta última fase adscribe Alarcón relatos como *El coro de ángeles*, *Novela natural*, *La última calave-*

rada, *Sin un cuarto*, *Tic... tac...*, *Moros y cristianos* y *La comendadora*, su obra maestra en este campo.

Las confidencias de *Historia de mis libros* revelan a su autor como escritor formado literariamente en el Romanticismo. No en vano la infancia y adolescencia de Pedro Antonio —nacido en 1833— coincidieron con el auge, tardío, del movimiento romántico en España. Ello, unido a lo impulsivo y vehemente de su carácter, ayuda a explicar la recurrencia en su cuentística de dos temas nucleares: el amor y la guerra, con el trasfondo casi permanente de la muerte. El amor es la base no sólo de los *Cuentos amatorios*, sino también de algunos más, recogidos en otras colecciones o excluidos de las *Obras* (*¡Buena pesca!*, *Dos retratos*, en *Historietas*; *El amigo de la Muerte*, *Los ojos negros*, *Los seis velos*, en *Narraciones inverosímiles*; *La cruz de palo*, *Dos ángeles caídos*, *A nadie*). En cuanto a la guerra, son episodios de la de la Independencia española y de las dos primeras guerras carlistas los que inspiran algunas de las más logradas y populares de las *Historietas* (*El extranjero*, *El asistente*, *¡Viva el Papa!*, *El afrancesado*, *El carbonero alcalde* y *El ángel de la guarda*).

La naturaleza de estos temas concuerda con el tono eminentemente trágico de muchos de los relatos. El innegable sentido del humor —la comicidad incluso— de algunos de ellos no logra borrar ese cierto regusto amargo que casi siempre deja su lectura. En su aparente trivialidad estas piezas dejan con frecuencia entrever un cierto sentido trágico de la vida que, sin embargo, parece haber escapado a la mayoría de los estudiosos (sólo Pérez Gutiérrez, 1975, ha insistido en el carácter profundamente pesimista de la obra de Alarcón). Es el de los relatos de Alarcón un mundo de seres insignificantes, engrandecidos por una muerte heroica o brutal, injusta siempre (*El asistente*, *El extranjero*); de víctimas de los excesos de la pasión (*El clavo*, *Dos ángeles caídos*, *Los ojos negros*); de hombres y mujeres cuyas aspiraciones de felicidad chocan con la maldad o con la incomprensión ajenas (*El coro de ángeles*, *Novela natural*), cuando no con su propia desaprensión (*Moros y cristianos*). Hasta algunos de los relatos más desenfadados encierran pequeñas dosis de amargura, como lo prueba la, en el fondo, patética figura de Rafael, protagonista de *Sin un cuarto*, seducido por una mujer sin escrúpulos, que sólo busca su dinero; o la no menos patética figura de Arturo de Miracielos, castigado de por vida con la locura de creerse un reloj de pared en el vodevilésco *Tic... tac...*

Característico de estas obras es el distanciamiento que el autor adopta frente a sus criaturas, sólo excepcionalmente tratadas con la ternura que en otros narradores de la época constituía una de sus principales señas de identidad. La escasa presencia de niños y animales puede ser, en este sentido, reveladora de la actitud del escritor, tan conmovedor al referir la historia de ese pequeño «ángel de la guarda», víctima inocente de la guerra, que es Miguel (*El ángel de la guarda*), como cruel cuando describe —en uno de sus retratos de mayor expresividad, eso sí— el precoz envilecimiento de Carlos, el niño de siete años, último vástago de la estirpe de la casa de Santos (*La comendadora*). En el otro extremo de la vida, la ancianidad propicia también algunos de esos infrecuentes destellos de ternura alarconiana: la viejecita que, menospreciando el riesgo, ofrece a Pío VII el azafate de melocotones (*¡Viva el Papa!*); el anciano minero, emotivo narrador de un horrendo crimen (*El extranjero*), el socarrón, pragmático y también pro-

fundamente tierno Tío Buscabeatas (*El libro talonario*), sin olvidar al joven asistente García (*El asistente*). Son, con certeza, los más vivos ejemplos de esta actitud.

De ese particular distanciamiento constituyen buena muestra una serie de relatos, tempranos en su mayoría, donde Alarcón parodia aquel Romanticismo en que se formó y al que tan vinculado estuvo durante toda su vida (Balseiro, 1977; Borges, 1978; Campos, 1974; Huerta, 1977). Es la vertiente postromántica, tan denostada por J. F. Montesinos (1977), quien atribuye esas oscilaciones del escritor a la encrucijada en que lo sitúan, de un lado, su formación y temperamento, y de otro, su adscripción generacional. El mejor de estos relatos paródicos es, a mi juicio, *La belleza ideal*, reelaboración de *El abrazo de Vergara* —uno de los más típicos ejemplos del *estilo Karr*—, ambos incluidos en *Cuentos amatorios*. Esta colección, como ha quedado dicho, es la más compacta de las tres, tanto por su unidad temática como por la acertada ordenación de las piezas que la integran. Atendiendo al tono predominante impreso en ellos, los *Cuentos* aparecen dispuestos en dos bloques: dramático el primero (*La comendadora*, *El coro de ángeles*, *Novela natural* y *El clavo*) y humorístico el segundo (*La última calaverada*, *La belleza ideal*, *El abrazo de Vergara*, *Sin un cuarto*, *¿Por qué era rubia?* y *Tic... tac...*). En cuanto a la técnica, la colección sugiere un tríptico, cuya tabla central —la de mayores dimensiones, lógicamente— contiene cuatro relatos, tres de los cuales (*El clavo*, *La última calaverada* y *La belleza ideal*), además de ajustarse al esquema, frecuente en Alarcón, de la narración oral, engarzan sus historias como surgidas en un mismo marco; el de una distendida reunión amistosa. *El abrazo de Vergara* se vincula a ellos gracias al prólogo, que proclama el espiritismo de fondo de la historia. Tres relatos componen, a su vez, cada una de las tablas laterales del tríptico. La primera de ellas resalta en primer plano los perfiles de las respectivas protagonistas: la hermosa y trágica sor Isabel (*La comendadora*), la trágica también, en su fealdad, Casimira (*El coro de ángeles*), y el pretendido prototipo de mujer normal y corriente que es Juanita (*Novela natural*). La acción, más que los perfiles individuales, destaca en las escenas que ilustran el segundo lateral. De este modo, escenas de la bohemia literaria madrileña del medio siglo —bohemia a la que perteneció Alarcón, aunque no por mucho tiempo— enmarcan dos grotescas historias amorosas: la de Rafael (*Sin un cuarto*), ofrecida como veraz, y la del indio Nini (*¿Por qué era rubia?*), ficticia creación literaria. No menos grotesca es la aventura de Arturo en *Tic... tac...*, el brevísimo y chispeante cuento que cierra la tabla y la colección.

Dos son las tendencias fundamentales en el planteamiento de los relatos en cuanto al ritmo narrativo dominante. Ciertamente que sus reducidas dimensiones imponen, en líneas generales, un *tempo* más rápido que el que la narración de larga andadura puede, si quiere, permitirse. No obstante, en contraste con ese *Tic... tac...*, tal vez el más dinámico de los relatos alarconianos, otros —los menos, es verdad— carecen prácticamente de acción, sustituida ésta por un diálogo que deja traslucir en quienes conversan una intensa vida interior. Sirva de ejemplo la de Carlos V y Francisco de Borja, rememorada por ellos mismos en *Dos retratos*, o la de Aben-Adul, apátrida que confiesa su nostalgia de la tierra perdida a su joven interlocutor —el propio Alarcón, parece— en *Una conversación en la*

Alhambra. Excepcional en todo, *La comendadora*, relato *estático* también, descubre mejor que cualquier otro la intimidad de su protagonista y el mundo decadente de una estirpe próxima a extinguirse. Pero son los relatos *dinámicos* los que mejor permiten a Alarcón expresar el gusto por el contraste que define algunas de sus obras más representativas: contraste entre belleza y fealdad (*El coro de ángeles*), entre escasez y opulencia (*Sin un cuarto*), entre realidad e imaginación (*La belleza ideal*), contrastes también de situaciones (*La última calaverada*, *Novela natural*) y, sobre todo, ese contraste entre lo trágico y lo cómico que, combinado en proporciones diversas —con derivación final hacia la tragedia casi siempre—, caracteriza a algunos de sus relatos más aplaudidos, como *La buenaventura*, *El carbonero alcalde* o *Moros y cristianos*, entre otros. Este último, recogido en *Narraciones inverosímiles*, es uno de los contados relatos que Alarcón, tan obstinado en sus ataques al Realismo (1968, págs. 1772-1774, 1780-1782) como pertinaz en la defensa de la verdad esencial de sus ficciones, reconoce como «pura química» de su imaginación (*Historia...*, pág. 10). El cuento, no más inverosímil que otros del autor con pretensiones realistas (*El clavo*, *Novela natural*), contrasta con el tono dominante en una colección en la que lo fantástico y lo terrorífico se convierten desde el principio en los principales resortes emocionales.

4.2.1. La atracción por lo fantástico

Reconocido como uno de los más destacados cultivadores en España de la literatura fantástica, Alarcón inicia su labor cuentística con la recreación literaria de un cuento folclórico, *El amigo de la Muerte* (*Historia...*, pág. 9), que es algo más que un notable relato fantástico. Su primera novela, *El final de Norma*, calificada de «fantástica» por el propio autor, ha merecido idéntico marbete crítico en fechas recientes (Román Gutiérrez, 1988), aunque en realidad es un simple folletín romántico cuyo aire fantástico, propiciado por el marco escénico (círculo polar ártico, telón de fondo de buena parte de la historia) y el misterio que rodea a la protagonista, se esfuman ante la constatada realidad de unos sucesos, si bien inverosímiles, perfectamente razonables dentro de las convenciones de la ficción novelesca. En el ámbito de los relatos, otras obras tempranas, como *Los ojos negros* (1853), *El año en Spitzberg* (1854), derivado directamente de *El final de Norma* (Montesinos, J. F., 1977), y *Fin de una novela* (1854), ofrecen también ciertas afinidades con el género. Pero habrá de transcurrir mucho tiempo hasta que el escritor, retornando en cierto modo a sus orígenes, confirme con *La mujer alta* (1881) su persistencia en la atracción por lo fantástico.

Queda claro en relación con esto que, a pesar de los numerosos intentos de definición del género, la crítica actual coincide en considerar literatura fantástica aquella que surge del enfrentamiento entre lo natural y lo extranatural, suscitando un efecto perturbador —diferencia ésta esencial entre lo fantástico y lo maravilloso— en uno o varios personajes, en el plano de la ficción, o incluso en el propio lector (Barrenechea, 1972; Caillois, 1966; Risco, 1987); bien entendido que se trata del lector virtual o implícito, pues la complejidad de sensaciones que pueda suscitar en cada lector concreto la lectura de estas y otras obras no sólo no es mensurable, sino que puede variar notablemente, debido a la psicología indi-

vidual y a otras circunstancias. Dicha perturbación proviene del misterio, que es —más que el terror, aunque ambos se alíen con frecuencia— condición *sine qua non* de la literatura fantástica, como lo es, también, la necesidad de un componente realista que sustente, como contrapunto, el hecho extranatural (Castex, 1947; Finné, 1980). La permanencia de la duda en el lector al final del relato, primera condición de lo fantástico para Todorov (1970), no lo es, sin embargo, para la mayoría de los teóricos del género, pues de ser así la literatura fantástica se limitaría a poco más de una docena de títulos, material a todas luces insuficiente para poder hablar de un género literario (Finné, 1980).

En cualquier caso, de las obras de Alarcón tan sólo *El amigo de la Muerte* y *La mujer alta* merecen, en sentido estricto, la consideración de relatos fantásticos. El hecho de tratarse de los hitos inicial y final de la carrera como cuentista de su autor, otorga a estos dos cuentos una especial significación, pues confirman la intensidad de la impronta romántica en un escritor cuyos últimos años de actividad literaria coincidieron con el apogeo del Realismo en España.

4.2.1.1. *El amigo de la Muerte*

En este relato, subtítulo acertadamente por su autor «cuento fantástico», la perturbación afecta al protagonista, que ve irrumpir a la Muerte, no en el ámbito de su normalidad cotidiana, sino cuando en cierto modo acaba de invocarla con intención de suicidarse. A partir de este momento, la transformación operada en Gil, que se trasluce en su fisonomía, suscitará un efecto asimismo perturbador en quienes le rodean, atraídos y espantados a la vez por su belleza y su sabiduría, que no parecen de este mundo. Son reacciones paralelas a las que el propio Gil experimenta en su trato con la Muerte, a la que invoca primero, para rechazarla más tarde cuando acude a su llamada, a causa del terror que le produce el contacto con su mano de hielo. Aceptada después su amistad, a cambio del prometido amor de Elena, Gil experimentará una nueva actitud de rechazo hacia la Muerte al recordar que ella le arrebató a su madre, pero acabará cayendo en sus brazos e iniciando en su compañía el camino que ha de llevarle a la felicidad, conseguida la cual, y pese a las ingenuas estratagemas del joven para escapar de su «amiga» (incluido el intento de matarla), su presencia se impondrá como necesidad ineludible, y ambos, Gil y la Muerte, emprenderán un nuevo viaje, esta vez hacia la revelación definitiva.

Todo ello queda enmarcado dentro de un trasfondo histórico que, unido al tema del amor omnipotente, constituye acaso lo más original del cuento. Alarcón ha partido de un conflicto verdadero y lo ha resuelto con la ayuda de lo sobrenatural. La descripción de las intrigas cortesanas en un momento crucial para la Corona española —telón de fondo donde se dibuja la peripecia del amigo de la Muerte— se convierte en la plataforma realista exigida por toda narración fantástica, si bien en este caso, debido a la evasión en el tiempo (sucesos ambientados en 1724), no se trata de la realidad cotidiana. De la tensión que se establece entre lo real (conflicto personal de Felipe V) y lo que escapa a la razón (relaciones entre Gil y la Muerte, sólo para él visible) surge el «soplo fantástico» (Finné, 1980), la duda en la forma de disipar el misterio, que quedará resuelto,

en última instancia, por medio de una explicación sobrenatural, ofrecida simultáneamente al protagonista y al lector:

Nuestro encuentro, tu visita a Felipe V, tu casamiento con Elena, todo lo has soñado en la tumba. *¡En una sola hora has creído pasar tres días de vida, como en un solo instante habías pasado seiscientos años de muerte!* (Alarcón, 1968, pág. 219).

Especialmente entusiasta se ha mostrado la crítica en sus elogios al capítulo titulado «El tiempo al revés», dedicado a la descripción del viaje alrededor de la Tierra: «El más rico en aciertos y fantasía» (Baquero Goyanes, 1949, pág. 245); «Uno de los [...] más fantásticos y bellos del cuento [...], que hace pensar en descripciones de astronautas poetas» (Ríos, 1980, pág. 96). Montesinos, que inserta el relato en la mejor tradición literaria española, evoca en este caso a Gracián (aun admitiendo la posibilidad de que Alarcón no conociera al escritor aragonés), para, más adelante, adivinar un anticipo de Unamuno en la frase con que la Muerte anuncia a Gil el inminente Juicio final: «Eso será el mundo dentro de unas horas: un sueño del Creador» (Montesinos, J. F., 1977, pág. 169), explicación ciertamente ambigua, que parece cuestionar la realidad misma de la existencia humana. Otros nombres ilustres se han vinculado también a este relato alarconiano, que podría situarse «a mitad de camino entre la simbología de Calderón y la oscuridad surreal de un Poe» (Bonet, 1981, pág. 82).

4.2.1.2. *La mujer alta*

«Rara y peregrina historia», así es como la califica Gabriel al anunciarla a sus oyentes, al tiempo que les plantea el reto de su posible explicación:

Pues bien: a propósito de fenómenos sobrenaturales o *extranaturales*, oíd lo que yo he oído y ved lo que yo he visto [...] y decidme en seguida qué explicación terrestre, física, natural, o como queramos llamarla, puede darse a tan maravilloso acontecimiento (Alarcón, 1968, pág. 222).

El elemento perturbador, el «soplo fantástico» surge en este caso por la asociación de dos circunstancias en la vida de Telesforo: la aparición de la mujer y la noticia casi inmediata de la muerte de un ser querido. La acumulación de las posibles coincidencias tiende a despojar el hecho de su racionalidad, convirtiendo en invencible el terror que hasta entonces el joven ingeniero había logrado superar fácilmente. De ahí precisamente su empeño en hallar un confidente —Gabriel—, cuya opinión, «serena y fría como la ciencia», sirva de contrapeso a su estado de angustia. Pero Gabriel, hombre también de ciencia y «*positivista* como el que más», no sólo fracasará en el intento de disipar el temor de su amigo, sino que llegará a verse involucrado en el enigma. Él mismo será testigo de la tercera aparición de la horrible mujer, precisamente en el cementerio donde Telesforo va a ser enterrado. La actitud de triunfo con que la vieja señala a los enterradores el camino de la tumba y, sobre todo, la fijación de sus «infernales ojos» en

Gabriel, como declarándole ser heredero del maleficio de su amigo, refuerzan el aire fantástico de unos sucesos cuya posible explicación racional parece cada vez más remota. Aunque perviva la tentación de atribuirlo todo a la casualidad, la hipótesis de simples perturbaciones mentales ocasionadas por un terror preexistente, sin aparente justificación, se desvanece dado el carácter de Gabriel. Su experiencia aterradora con la mujer alta, que parece finalmente desdeñarlo (en quince años no ha vuelto a encontrarla), pone fin a la historia y ofrece una nueva perspectiva que, dentro de los límites de la ficción, hace creíble el suceso e intensifica la incertidumbre sobre su significado.

A diferencia de *El amigo de la Muerte*, en *La mujer alta* no se ofrece solución al enigma, siendo el lector —y así lo sugiere en el colofón el narrador *extradiegtico*— quien, a la postre, deberá dar la respuesta «según sus propias sensaciones y creencias».

En su aparente sencillez, que no oculta la solidez del arte narrativo de Alarcón (no en vano *La mujer alta* es el último de sus relatos cortos), este «cuento de miedo» —así reza el subtítulo— resulta infinitamente más sugestivo e inquietante que aquellas otras obras —juveniles, es cierto— que, sin ser propiamente fantásticas, hacen del terror uno de los motivos principales en el entramado narrativo. Puede tratarse de un terror objetivo, como el que sienten, ante la amenaza explícita de algo o alguien, los protagonistas de *Los ojos negros* (1853) y *El año en Spitzberg* (1854), ambos insertos en *Narraciones inverosímiles*, o bien de un terror subjetivo, cuando una serie de circunstancias, inocuas en sí, inciden en una sensibilidad predispuesta por cualquier motivo a la alteración de su equilibrio emocional, como el terror que experimenta, en su vagar nocturno por las estancias solitarias de un convento semiderruido, Juan, el joven y romántico protagonista de *Fin de una novela* (1854), recogido en *Historietas nacionales*.

De los tres relatos aquí citados éste es el único en donde la tentación del «soplo fantástico» surge con fuerza, en una fase avanzada de la historia, para desvanecerse casi al instante, cuando la «humanidad» de la que Juan ha llegado a creer visión espectral —«semejante a las quimeras de la calentura o a las creaciones de la fantasía poética» (Alarcón, 1968, pág. 160)— se haga evidente a la luz de una lámpara y de la vela que ilumina su rostro, un hermoso y demacrado rostro de mujer. El desenlace, con la muerte súbita de la desconocida ante los ojos aterrorizados de Juan, y la escena final en la casa de huéspedes —escena explicativa del enigma—, desmarca definitivamente de lo fantástico a este relato, cuya «atmósfera de misterio, poesía y apariciones» sugiere un anticipo de lo que poco tiempo después será el tono característico de algunas de las *Leyendas* de Bécquer (Baquero Goyanes, 1949, pág. 219; Liberatori, 1981, pág. 44, n. 3).

Lejos de los espacios árticos, marco exclusivo o parcial de la acción en *Los ojos negros*, *El año en Spitzberg*, *El amigo de la Muerte* y *El final de Norma* (Bonnet, 1991), Alarcón, en *Fin de una novela* ha optado, aunque en el relato no lo mencione expresamente, por la evocación de un ambiente tan familiar a él mismo (una nota del autor apunta al convento de San Diego de su Guadix natal como escenario de la acción del relato) como propicio para la sugestión del misterio: la noche, el convento devastado, con la muerte como recuerdo permanente en los cuadros y poemas de sus muros, y, sobre todo, la soledad, sin la cual no parece posible la experiencia perturbadora del «soplo fantástico», soplo que

el propio Alarcón adivinará en la noche alpujarreña de Orjiva, rememorada en uno de los más fantásticos cuadros salidos de su pluma, lleno de imágenes caóticas en vertiginosa danza, inverosímiles metamorfosis, escenas históricas y recuerdos literarios, visiones de una mente desbocada por la fatiga y la duermevela, que el escritor intenta trasladar al papel, consciente de la dificultad de la empresa: «¡Solamente Hoffmann o Edgar Poe, Flaxman o Gustavo Doré, echando mano de toda su facundia figurativa, acertarían tal vez a darle forma, color, cuerpo, naturaleza artística o literaria!» (Alarcón, 1968, pág. 1547).

En plena juventud, Alarcón había manifestado su admiración hacia la obra de Poe en un artículo que supuso la introducción formal del escritor norteamericano entre el público lector español (Alarcón, 1968, págs. 1774-1777; Englekirk, 1934, pág. 56). Su nombre y el de Hoffmann son los que con más insistencia han sido asociados por la crítica a las narraciones alarconianas afines en mayor o menor medida a lo fantástico. El de Hoffmann, en particular, a *La mujer alta* (Montesinos, J. F., 1977, pág. 165), cuento que su autor, como hemos visto, asegura estar basado en un hecho real (reservando, eso sí, a su imaginación el último episodio), pero cuyas raíces literarias son evidentes. Como lo es, también, el aprovechamiento de motivos folclóricos, presentes sin duda en los cuentos de vieja a los que Telesforo atribuía su terror irracional (Ríos, 1980, pág. 86; Thompson, 1966).

4.2.2. *El sombrero de tres picos. Las novelas*

Más rica y variada, la gama de motivos folclóricos en *El amigo de la Muerte* concuerda con los declarados orígenes del cuento, patrimonio de la tradición oral (Thompson, 1966), al igual que ese «rey de los cuentos españoles —cuento no tanto por sus dimensiones cuanto por su índole y procedencia» (Pardo Bazán, 1891, pág. 59, n. 34)— que es *El sombrero de tres picos*. En realidad, una doble tradición, la oral y la escrita, confluye en la génesis de la indiscutida obra maestra alarconiana, como atestiguan en el prefacio el propio autor:

Un zafio pastor de cabras [...] fue el primero a quien nosotros se la oímos referir.

Andando los años, hemos oído muchas y muy diversas versiones de aquella misma aventura [...], siempre de labios de ociosos de aldea y de cortijo [...], y además la hemos leído en letras de molde en diferentes *Romances de ciego* y hasta el famoso *Romancero* del inolvidable don Agustín Durán (Alarcón, 1968, págs. 443-444).

Aunque sólo la tradición oral había sido invocada por Alarcón en el origen de *El amigo de la Muerte*, es posible que estemos ante un fenómeno semejante: el cuento folclórico escuchado por el escritor, cuando niño, de labios de su abuela (*Historia...*, pág. 9), había sido fijado por escrito e impreso ya en 1811 por los hermanos Grimm, y en España, Fernán Caballero y Trueba le dieron también forma literaria (Fernán, por cierto, antes que Alarcón).

El largo siglo transcurrido desde la aparición de la novelita, en 1874, ha sido pródigo en comentarios, ensayos, artículos, y, por supuesto, ediciones, ilustradas

algunas (Bonet, 1981; Gaos, 1975) con estimables análisis introductorios. El problema de los orígenes es precisamente una de las cuestiones que más han atraído a los eruditos, estando ya delimitadas con bastante precisión las raíces folclóricas de *El sombrero...* gracias a las investigaciones de Bonilla (1905), Foulché-Delbosc (1908), Gillet (1928), Place (1929), Van Praag (1953) y Armistead & Silverman (1972), fundamentalmente. Otros aspectos de la obra, por el contrario, apenas han sido abordados por la crítica. Tal es el caso del humor —la comicidad, mejor—, que analiza muy someramente Edmond de Chasca (1953), y la composición, relacionada con los cinco actos de la comedia clásica, si bien el tratamiento del tiempo evoca técnicas más propias de la poesía épica que del teatro (Bělič, 1969).

Mención especial merece el capítulo de las interpretaciones sobre el sentido y el alcance de la obra, pues a medida que pasa el tiempo cobra fuerza la tesis de quienes, sin negar a *El sombrero...* su carácter de divertimento, aprecian en él una trascendencia mayor que la tradicionalmente atribuida por la crítica. La piedra de toque la constituyen principalmente los dos capítulos iniciales de la novela, evocación en apariencia nostálgica, levemente teñida de ironía, de un pasado irrecuperable, el del tiempo en que transcurre la acción. Una lectura irónica del texto ha sido defendida por Gaos (1975) y Fucelli (1976-1977), aunque desde posiciones radicalmente opuestas, pues mientras que el primero ve en los comentarios de Alarcón sobre el Antiguo Régimen una «fina sátira», reveladora de la pervivencia de sus viejas ideas liberales (pág. 197), para la segunda, la «lacerante ironía» que adivina tras las mismas palabras atestigua el alejamiento definitivo de Alarcón de sus fugaces entusiasmos liberales (pág. 135). Tal vez la dificultad estriba, según sugiere Liberatori (1981), en pretender dar una interpretación unívoca y global a las palabras del escritor, el cual, a la nostalgia —no sólo poética— del pasado le añade «una nota irónica hacia sí mismo, hacia su propia adhesión a tradiciones ya definitivamente distantes, además de hacia una España desaparecida y por eso edulcorada».

En cuanto al desenlace, ese casto desenlace que resalta el carácter diferencial de *El sombrero...* respecto de la tradición folclórica —y literaria— precedente, pueden destacarse como líneas básicas de interpretación la representada por un amplio sector de la crítica (Atkinson, 1933; Bonilla, 1905), que achaca a simples escrúpulos morales de Alarcón la no consumación del doble adulterio, y la más matizada de Fucelli (1976-1977), que, sin rechazar de plano la argumentación anterior, alega también motivos estéticos, atribuibles al tipo de obra que el autor se propuso crear, una obra en clave jocosa, enraizada en la mejor tradición literaria española. El tema del honor mancillado (caso de haberse consumado el adulterio) abocaría a una obra de carácter trágico o trivial.

Mucho queda por investigar aún acerca de la oralidad como fuente de inspiración alarconiana, fuente cuya importancia enfatiza el escritor en *Historia de mis libros*, su «testamento» literario. Pero la oralidad es también una forma de representación del discurso narrativo, técnica ésta bien representada en las *Historietas* y en los *Cuentos amatorios*, y relacionada seguramente con el propósito verista de su autor, lo que confirmaría su escasa presencia en las *Narraciones inverosímiles*, de las que sólo *La mujer alta* —precisamente el único de los cuentos cuya veracidad, aunque parcial, declara Alarcón en *Historia...*— adopta la forma

de relato oral. Modélico en este sentido, este fantástico «cuento de miedo» pone punto final a una larga e irregular trayectoria literaria, cuyos hitos justifican la generalizada consideración del escritor guadijeño como uno de los más rotundos cuentistas del siglo pasado. Sólo unas semanas separan *La mujer alta* (Valdemoro, 25 de agosto de 1881) de *El capitán Veneno*, novela que Alarcón dedica, en carta de 20 de septiembre de ese mismo año, a Manuel Tamayo y Baus (Alarcón, 1968, pág. 714). Inscrita en la línea intrascendente, graciosa, y sin las aparentes pretensiones de *El sombrero de tres picos*, aunque sensiblemente inferior, no pasa en absoluto inadvertida a la atención de la crítica, que valora sobre todo la sencillez de su técnica (narración lineal, con algún *flash-back* esencial), mucho más simple que la de las novelas precedentes, y el tono amable, suavemente humorístico de sus páginas (Liberatori, 1981). La posibilidad de contemplar en esta obra, sin duda menor, una propuesta alternativa —siguiendo el esquema tradicional de la alta comedia— a la novelística innovadora de la época (López, 1985, 1991), supone una nueva perspectiva enriquecedora de la exegesis alarconiana, hasta ahora principalmente concentrada en obras de mayor envergadura artística e ideológica, en particular *El escándalo*, cuya publicación en 1875 había constituido un auténtico acontecimiento editorial y abierto la polémica que acompañaría al escritor hasta las postrimerías de su carrera literaria.

La novedad de ésta respecto a las anteriores novelas de Alarcón consistía, por de pronto, en ser una novela de ambiente contemporáneo, una novela *de clave*; además, como sugería el autor cuando, saliendo al paso de las acusaciones de inverosimilitud lanzadas por algunos críticos, certificaba la veracidad de la historia presentándose a sí mismo como testigo de los sucesos. Al margen de las discusiones sobre su génesis (un origen literario, francés y folletinesco por más señas, ha sido propuesto por F. Pérez Gutiérrez, 1975b), puede afirmarse que *El escándalo* encierra todo el potencial de una eficaz novela realista, pero se resiente del lastre que supone su preestablecida —y manifiesta— intención moralizadora, interpretada tradicionalmente como consecuencia de la mutación ideológica experimentada por su autor. Uno de los episodios de la vida de Alarcón que con más insistencia han evocado sus biógrafos es el de su desafío, por discrepancias políticas, con el poeta venezolano Heriberto García de Quevedo. De ese desafío, que culminó en un duelo incruento gracias a la generosidad del contrincante, surgirá un nuevo Alarcón, que abandonando la demagogia característica de sus iniciales planteamientos revolucionarios, acabará encontrándose a sí mismo convertido en defensor de aquellos mismos ideales que en principio combatió. Ésa es al menos la explicación dada por el propio escritor sobre las circunstancias de su «conversión», que no supone —como oportunamente ha señalado McClendon (1971-1972)— la desembocadura en un nuevo camino, sino el redescubrimiento del antiguo. De modo que más que de conversión cabría hablar de recuperación de los viejos ideales, un tanto abandonados durante la efímera etapa revolucionaria de los veinte años, pero nunca cancelados por completo. De hecho, el conjunto de la obra de Alarcón evidencia un notable conservadurismo que con tintes de moderantismo político empieza a manifestarse hacia 1860 para derivar hacia actitudes más y más conservadoras, patentes en sus novelas a partir de *El escándalo*, actitudes que le valdrán la etiqueta de «neocatólico» en la opinión de muchos de sus contemporáneos. Claro que si,

como apunta Baquero Goyanes (1973), el mayor interés de la novela radica hoy en su estructura, sería deseable que la atención de los estudiosos se proyectase más en ésta y otras direcciones, dejando a un lado, en lo posible, las tan manidas cuestiones ideológicas. Calificar de confusa la textura novelesca y de inconvincentes a los personajes, como hace Montesinos (1977), es soslayar aspectos mucho más importantes que lo que su trabajo parece sugerir.

Cinco años después de *El escándalo*, la publicación de *El niño de la bola* vendrá a ratificar la persistencia de la atmósfera polémica que rodea a Alarcón. Recibida de forma desigual por la crítica coetánea, el paso del tiempo ha permitido enjuiciarla con mayor objetividad, privilegiando los aspectos artísticos sobre el contenido ideológico. Su realismo y sus valores dramáticos son destacados por Soria (1951-1952), pero es J. F. Montesinos quien formula uno de los juicios más elogiosos al calificar la novela de «preciosa muestra de arte narrativo, muy a tono con la tensión romántica que trata de captar» (1977, pág. 241). La caracterización de personajes y la presencia del coro (así denominado por el propio narrador) son también objetos de atención de la crítica, que destaca la concepción operística de esta pieza (Baquero Goyanes, 1973) y su posible analogía con aquellas páginas de *I promessi sposi* en que Manzoni describe los tumultos populares, la intervención de la muchedumbre que «secondo il vento» interpreta los más diversos papeles: actores, espectadores, instrumentos, obstáculos (Liberatori, 1981, pág. 152). La hipótesis resulta particularmente sugestiva, dado que la novela manzoniana era una de las lecturas favoritas de Alarcón.

Menos eco que *El niño de la bola* (y mucho menos que *El escándalo*) fue el obtenido por *La pródiga* (1883), que paradójicamente es la obra de Alarcón que más encontradas opiniones ha suscitado entre los críticos de nuestro siglo, como demuestra la polaridad representada por los trabajos de Andrés Soria (1952) y J. F. Montesinos (1977), defensor el primero de la novela como obra de madurez —estilística sobre todo— y persuadido el segundo, sin embargo, de que con *La pródiga* culmina la decadencia del arte narrativo del guadijeño, decadencia que en su opinión apuntaba ya en *El capitán Veneno*.

La lectura ideológica de J. F. Montesinos, que reprocha a Alarcón la elección de un caso excepcional para probar algo que a la postre no queda demostrado, puede contrastarse con la sociológica de Liberatori (1981), que interpreta el suicidio de la protagonista como símbolo del fin de la aristocracia en el momento en que la burguesía está convirtiéndose en la clase dominante. Por su parte, Calvo Carilla (1991) ve en *La pródiga* un contrapunto a las tendencias narrativas imperantes en su tiempo.

En el silencio crítico que siguió a la publicación de esta novela basó Pedro Antonio de Alarcón la argumentación con que un año después, en *Historia de mis libros*, justificaría su retirada de la escena literaria. El gesto ha sido interpretado como fruto quizá del cansancio y del agotamiento de su vena creadora, realidad difícilmente aceptable para un escritor tan orgulloso como él. El expediente de la «conjuración del silencio», consecuencia, según Alarcón, del rechazo que sus ideas suscitaban en ciertos sectores, le sirvió «para enmascarar de orgullo una desgana que era impotencia» (Montesinos, J. F., 1977, pág. 276) y anuncio acaso del inicio del declive físico que culminaría con su muerte ocho años después.

4.3

Gustavo Adolfo Bécquer, cuentista

A partir de los decenios finales del setecientos es cada vez más típico del Romanticismo cierto acercamiento y entrecruzamiento entre los géneros literarios, tanto en el sentido de que se tratan unos mismos temas en las formas más dispares, como en el de que se van fundiendo estas formas y sus técnicas. El tema del último rey visigodo Rodrigo y la destrucción de España está presente en el poema de Cadalso *Carta de Florinda a su padre el conde don Julián, después de su desgracia* (1773), pero es a la par el asunto de la novela *El Rodrigo* (1793) de Pedro Montengón. En un solo año (1834), la historia del trovador y triste amante Macías se narra en la novela *El doncel de don Enrique el Doliente* de Larra, y se lleva al teatro en el drama en verso *Macías* del mismo autor. No sólo se escenifica el tema donjuanesco en el famoso drama de Zorrilla, sino que varios años antes se cuentan las sergas de otro burlador muy semejante en el famoso poema lírico-épico-dramático *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, quien, no obstante, clasificaba este poema suyo como «cuento». Y ahí está *El moro expósito* (1834) del duque de Rivas, compuesto en 12 largos romances endecasílabos, pero que por sus técnicas descriptivas y narrativas, así como por su historicismo arqueológico, pertenece al género de la novela histórica romántica (a su otro poema narrativo *El caudillo de los ciento*, Antonio Arnao lo llamaría, en efecto, «novela en verso»).

¿A qué viene todo este preámbulo sobre formas literarias no cultivadas por Bécquer y otras escasamente representadas en su obra? Pues bien, los géneros periodísticos —sólo aparentemente menores— de los que nos hemos de ocupar aquí tuvieron su primer florecimiento auténtico durante el segundo romanticismo, o sea el decimonónico; y de ahí que se vean afectados por la misma indeterminación en lo que atañe a las lindes genéricas. En su forma básica el periodismo significaba entonces lo mismo que ahora los reportajes sobre las últimas actualidades extranjeras y nacionales: un atentado a la vida de Bismarck, la respuesta del Gabinete de Viena a las notas de Prusia e Italia, la terrible epidemia que últimamente azotaba a Madrid, el certamen poético abierto en beneficio de la Sociedad Abolicionista Española, la ofensa hecha a los valientes marinos españoles con el apresamiento de *La Covadonga*, la reacción del Senado español ante desavenencias surgidas entre el Gobierno italiano y el Sumo Pontífice, etc. Cuesta mucho trabajo imaginarse al sensible poeta de las *Rimas* redactando escritos tan secos.

Pero Bécquer y otros literatos que se sostenían escribiendo para la prensa popular repartían regularmente su tiempo entre tales informes y otros géneros entonces también periodísticos aunque de mayor alcance creativo, como son el cuadro de costumbres, el cuento, la leyenda, el ensayo y la meditación personal. Estos últimos géneros, más literarios, y el prosaico artículo noticioso solían tener aproximadamente la misma extensión, en muchos casos se pagaban igual, y se caracterizaban asimismo por su actualidad, causa no pocas veces del entrecruza-

miento entre las formas periodísticas, en lo que se refiere a la técnica. Es más, sin la obligada y constante atención a la actualidad, condición del periodismo en el sentido normal de la palabra, los costumbristas y cuentistas del Ochocientos difícilmente habrían logrado esa otra *actualidad*, tan indispensable para sus colaboraciones más creativas y de la que hablaremos más abajo. Teniendo en cuenta la filiación histórica existente entre los artículos noticieros y la ficción breve, que alternaban en la prensa del Ochocientos (primer órgano para la publicación del cuento literario moderno), también salta a la vista uno de los motivos principales que viene incluyéndose en todas las definiciones del cuento desde el siglo pasado: tales narraciones han de ser de extensión limitada para que puedan leerse en una sesión de lectura, o bien en una hora, como alguna vez se especifica. (Desde luego, hay otras razones más artísticas para insistir tanto en la brevedad, según veremos.)

Existen artículos de costumbres en los que con un mínimo de aditamentos literarios se analizan problemas concretos concernientes a las viviendas de Madrid, a los restaurantes de la capital, o a las instituciones penales (como *Las casas nuevas*, *La fonda nueva* y *Los barateros* de Larra), y éstos son todavía una forma de reportajes sobre la actualidad, en el sentido estricto de la palabra. Pero también en esos otros artículos costumbristas de Mesonero y Larra que tienen argumento y personajes total o parcialmente ficticios, acercándose así a la narración creativa pura en su variante cuento (*Antes, ahora y después*, *Una noche en vela*, *El casarse pronto y mal*, *El castellano viejo*, etc.), se mantiene una marcada actualidad por tratar en forma alegórica o de ficción algunos problemas sociales preocupantes en ese momento; pero además, se acusa en estos artículos otra *actualidad* ya artística, si tenemos en cuenta que la realidad ambiental de ese momento concreto se imita recurriendo al minucioso realismo que el siglo XIX aprendió en la filosofía sensista observacional y la ficción del Siglo de las Luces. Esta representación costumbrista de la realidad inmediata (actualidad transformada en *actualidad*) se da a la vez en el cuento puro del siglo XIX, el cual se cultivó con tanto ahínco que llegó a institucionalizarse en obras periódicas como *El Hogar de las Familias*. Y también poseen cierta especie de *actualidad* psicológica esas colaboraciones que descubren la intimidad del escritor reproduciendo meditaciones personales estimuladas, ya por las insolentes palabras de un criado, ya por el molesto *tictac* de un reloj, elementos que suelen ser objeto de la misma clase de descripción realista a la que hemos aludido (*La nochebuena de 1836* de Larra; *Entre sueños* de Bécquer).

Pero he aquí el detalle tal vez más sorprendente de estos entrecruzamientos entre géneros periodísticos: según la teoría narrativa decimonónica, la leyenda de tema medieval y desenlace fantástico también está basada en la *actualidad*. En su leyenda o narración fantástica *La promesa*, Bécquer caracteriza su descripción de un campamento militar medieval y las actividades de los soldados que lo habitan como «aquel cuadro de costumbres guerreras» (Bécquer, 1969, pág. 249). El sentido del familiar término de Mesonero y Larra en tan remoto contexto histórico se explica por el hecho de que en la leyenda ochocentista, lo mismo que en la novela histórica romántica, se recrea el pasado con descripciones tan minuciosas y documentadas que, para quien se coloca imaginariamente en ese momento histórico, la escena representada rebosa de realismo, de convincente *actualidad*.

El subgénero de artículos de costumbres en los que se plantea una cuestión de actualidad mediante una alegoría o ficción realista se subdivide en dos especies, entre las que se producen luego nuevos entrecruzamientos y acercamientos de técnica, según el grado en que cada una de ellas participe de las diversas características del indicado subgénero. La aludidas especies son: 1) ensayos costumbristas en los que, sin faltar la acción, el escritor se concentra en la descripción del ambiente, el análisis psicológico de los personajes y la interacción entre ambiente y personaje; 2) ensayos en los que, sin faltar la descripción y el análisis psicológico, el autor se concentra en el argumento. Los primeros son auténticos *cuadros* costumbristas, y a los segundos, en realidad, habría que llamarlos *cuentos* costumbristas; o bien se podría decir que unos son cuentos tipo «trozo de vida» (por ejemplo, *El castellano viejo* de Larra), y los otros son cuentos de enredo (*Antes, ahora y después* de Mesonero). Con estos géneros cuentísticos alternaba también el relato fantástico. Pienso en dos ejemplos publicados en Madrid en el momento en que Bécquer nacía en Sevilla: *Yago Yasch (cuento fantástico)* de Pedro de Madrazo, y *Beltrán (cuento fantástico)* de Ochoa, ambos publicados en *El Artista* (Madrid, 1835-1836) (Simón Díaz, 1946, págs. 96, 132).

Todas las variantes costumbristas y narrativas anteriormente mencionadas están representadas en la prosa de Bécquer, y aunque aquí no puedo ocuparme por extenso de cada una de ellas, no cabe duda de que todas quedan reflejadas, al menos indirectamente, en las tres muestras de la cuentística becqueriana que examinaremos en los párrafos siguientes: *El monte de las Ánimas* (1861), *La venta de los Gatos* (1862) y *Un boceto del natural* (1863). Serán necesarias, en primer lugar, algunas reflexiones adicionales —ya más literarias— en torno a la actualidad, que viene a ser algo así como nuestro hilo conductor para el análisis de las técnicas compartidas por los diferentes tipos de relato que nos interesan. De esas otras técnicas privativas de cada uno de ellos, hablaremos al tratarlos individualmente.

Ahora bien, *actualidad* en cuanto término literario significa inmediatez, esa cualidad, por la cual lo representado en la literatura parece estar delante, presente, a nuestro lado. Ya Benjamín Franklin observa que en la ficción el efecto para el lector de una hábil combinación de la narración y el diálogo es como si se le introdujera en la compañía de los personajes y se le permitiera escuchar su conversación: «[the reader] finds himself as it were brought into the company and present at the discourse» (Franklin, 1964, pág. 72). Mas no bastan la narración y el diálogo. En su ensayo *Writing short stories (Escribiendo cuentos)*, la distinguida novelista y cuentista norteamericana Flannery O'Connor dice que en un cuento no hay que dejar aparecer a un hombre ni durante los pocos momentos necesarios para vender un periódico sin dar sobre él suficientes detalles para que el lector le vea (O'Connor, 1975, pág. 92). Según O'Connor, solamente los escritores noveles y los que no se dedican a la creación piensan que es posible tratar por separado el análisis, el tema, el argumento, el carácter, la técnica, los valores sociales y el juicio presentes en un cuento; porque sin que estos elementos se asimilen en una unidad orgánica total, no hay cuento. Para el cuentista, «el juicio empieza con los detalles que ve y cómo los ve», pues «cuando se escribe ficción, pocas veces se trata de decir cosas; se trata de mostrarlas» (*Ibíd.*, págs. 92-93).

La importancia de estas reflexiones resalta cuando recordamos lo que O'Connor dice algunas líneas antes sobre la experiencia del lector: «Ningún lec-

tor que no experimente (a quien no se haga sentir) el cuento va a creer nada de lo que el escritor meramente le diga. La primera y más obvia característica de la ficción es que trata de la realidad a través de lo que puede verse, oírse, olerse, gustarse y tocarse» (pág. 91). Pero si no entran antes en juego los sentidos del escritor y su percepción vivida de la realidad representada en el cuento, no responderán los sentidos del lector. No sorprende que O'Connor también destaque la importancia del papel de los sentidos al hablar de la recreación de la realidad en la novela. La autora alude a la epistemología sensista dieciochesca, en cuya indispensable aportación al nacimiento del Realismo moderno en los escritores de toda Europa en la época de Torres Villarroel y el P. Isla vengo insistiendo desde hace muchos años: «... la naturaleza de la ficción se determina en gran medida por la naturaleza de nuestro aparato perceptivo. El principio del conocimiento humano es a través de los sentidos, y no puedes interesar a los sentidos con abstracciones. A la mayor parte de la gente le resulta mucho más fácil exponer una idea abstracta que describir y así recrear algún objeto que de hecho ven. Pero el mundo del novelista está lleno de materia, y esto es lo que los escritores noveles del género están poco dispuestos a crear» (pág. 67).

He citado a Flannery O'Connor porque por la coincidencia de Bécquer con las opiniones de esta escritora del siglo XX se demuestra una vez más su enorme modernidad. Al ocuparse de su proceso creativo, en su verso, en su crítica sobre la poesía y en su crítica sobre la prosa, Gustavo señala siempre que sin sentidos, sin sensaciones y sin apuntes mentales sobre pasadas percepciones sensoriales, no hay arte literario.

En las *Cartas literarias a una mujer*, Bécquer proclama en términos tajantes el insustituible oficio de las sensaciones en el proceso creativo: «Todo el mundo siente. Sólo a algunos seres les es dado el guardar como un tesoro la memoria viva de lo que han sentido. Yo creo que éstos son los poetas. Es más: creo que únicamente por esto lo son» (Bécquer, 1969, pág. 623). Amplía esto mismo en otros pasajes: «La sensación fecunda a la inteligencia y allá en el fondo del cerebro tiene lugar la misteriosa concepción de los pensamientos que han de surgir algún día evocados por la memoria» (*Desde mi celda*); «estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca, y tienden sus alas transparentes, que bullen con un zumbido extraño y cruzan otra vez a mis ojos» (*Cartas literarias a una mujer*), pues ahora se les asigna un importante papel en la confección de la obra de arte (Bécquer, 1969, págs. 531, 622-623). He demostrado en otros lugares que Gustavo explica así tanto la gestación de sus prosas como la de sus poesías (Bécquer, 1991, págs. 36-51; Sebold, 1989, págs. 17-19 y ss.), por lo cual el término *poeta* tiene para él su sentido etimológico de «hacedor, creador», dios y creador de pequeños mundos literarios lo mismo en discurso suelto que en discurso rimado. Quiero insistir en esta definición de *poeta*, porque sin ella y sin su inevitable alusión en todo momento a ambas variantes de la creación literaria, no se entendería la última de las características del cuento clásico decimonónico que me interesa considerar en estas líneas introductorias.

En la primera de sus tres muy conocidas reseñas de los cuentos de Nathaniel Hawthorne, en las que se da la clásica definición del cuento ochocentista, Ed-

gar Allan Poe afirma que por ciertos rasgos suyos el cuento incluso descubre una «superioridad sobre el poema» (Poe, 1984, pág. 568); comparación en la que quizá se inspirara Mariano Baquero Goyanes para su capítulo «El cuento y la poesía» (Baquero Goyanes, 1988, págs. 133-139). Para Poe, «un poema largo es una paradoja», porque la poesía depende de esa total «exaltación del alma que no puede sostenerse durante mucho tiempo», así como de la «unidad de impresión» que sigue a tal concentración anímica. Pues bien, el cuento difiere de la novela en la misma forma en que el poema corto se diferencia del largo: posee una *totalidad* —palabra de Poe— en su concepción original y en la impresión que causa al lector, la cual no puede lograrse en las narraciones extensas. Cuento y poema son rápidas y reconcentradas intuiciones sobre la naturaleza de la realidad. No cabe forma de pensar más afín a la del propio Bécquer. ¿Quién no recuerda los versos: «¿Comprendes ya que un poema / cabe en un verso?» (rima XXIX) y «llora, y es cada lágrima un poema / de ternura infinita» (rima XXIV)? (Bécquer, 1991, págs. 250, 257). La superioridad del cuento sobre el poema corto a la que se refería Poe debe entenderse en el sentido de que de las dos intuiciones es la que más tiempo puede sostenerse sin desvirtuarse como tal intuición o vislumbre; y sin embargo, más allá de cierta extensión, percibida más bien que codificada, el cuentista lucha en vano por ser fiel a su arte.

Por la ilación poema-cuento se descubre, al fin, el pleno sentido del rasgo más famoso de la narración breve según la definición de Poe; esto es, que todos sus contenidos, sin excepción ninguna, han de llevar irremisiblemente a la creación de «cierto efecto único que se ha de forjar». El escritor tiene que estar muy precavido: «Si su primerísima oración no se encamina ya a destacar este efecto, entonces en su primerísimo paso ha cometido un error garrafal» (Poe, 1984, pág. 586). La arquitectura de un buen cuento es tan rigurosamente lógica como la de esa geométrica estructura paralelística de tantas rimas becquerianas (en ambos casos por esa lógica se simulan las leyes naturales del mundo real). Y notaremos que las tres narraciones becquerianas analizadas abajo poseen cierta organización poemática si tenemos en cuenta que en ellas se insiste en una determinada tonalidad emocional, cierta simetría del conjunto y ciertas repeticiones textuales casi como si fuesen versos temáticos o estribillos. Evidentemente, entre los innumerables elementos que se integran en tal estructura de efecto único, no son los menos importantes todos esos datos sensoriales que, incorporados a las descripciones, dan materia al simulacro cuentístico de nuestro mundo. Sobre la relación entre efecto único y descripción detallista, Flannery O'Connor, aconsejando al cuentista novel, dice: «El detalle tiene que controlarse por algún propósito global, y hay que hacer que cada detalle trabaje para ti» (O'Connor, 1975, pág. 93). Veremos ahora la importancia del detalle y la descripción para los efectos únicos logrados por Bécquer.

4.3.1. **El cuento fantástico: *El monte de las Ánimas***

El arte de la narración fantástica becqueriana estriba en el mantenimiento de una constante dialéctica entre la realidad natural y la realidad sobrenatural, así como entre los personajes cultos y los ingenuos, es decir, entre quienes alar-

dean de escépticos y quienes son crédulos. El propósito de este ininterrumpido oscilar entre puntos de vista tan opuestos es echar abajo las defensas del personaje sofisticado y dudoso, para que poco a poco vaya cediendo a la extraña atracción de ese primitivo instinto de terror ante lo incomprensible que late en el fondo de todo corazón humano. En último término, el recurso más decisivo para crear la ilusión de que en nuestro propio mundo de todos los días se ha hecho posible el suceso sobrenatural, es dar a entender que el mismo autor se ha visto afectado por el miedo que sus personajes luchan por vencer (el perito en contar cuentos de fantasmas suele ser el primero en asustarse, porque si no le atrajera el goce de sentir miedo, no los contaría). El lector tarda luego muy poco en ceder al terror.

La propia estructura de las leyendas obedece a la necesidad de quebrantar la resistencia del lector a creer en la maravilla. A siete de las leyendas o narraciones fantásticas becquerianas les preceden breves introducciones —entre ellas *El monte de las Ánimas*—. Tras su lectura, nos encontramos en nuestro propio mundo, si bien se nos ha trasladado al tiempo del autor, a quien vemos en varios casos en un mismo despacho. Pero ¿por qué se introducen estas digresiones iniciales que a primera vista podía parecer que nos alejaban de la realidad poética del cuento y de nuestra indispensable aceptación de la misma? Pues bien, en estos brevísimos apartados se prepara al lector para su propia entrega a la visión sobrenatural, porque es precisamente ahí donde por primera vez vemos al autor ceder ante el horror, un hombre por otra parte culto, materialista nada supersticioso del siglo XIX y quien, además, ha investigado el folclore y las supersticiones populares en forma científica (Bécquer se presenta en muchas leyendas como folclorista y encuestador que busca las fuentes de sus leyendas en su lugar de origen). Lo que nos insinúan tales introducciones es: si tal hombre se deja llevar por su pavor ante aquello mismo que procuraba explicar en forma científica, ¿qué vergüenza hay en que nosotros, meros lectores laicos, temblemos un poco?

Mas tanto esta técnica preliminar como las sucesivas son muy sutiles, su efecto acumulativo, y el lector no se da cuenta de la función y alcance de ninguna de ellas hasta experimentar el asalto del conjunto de ellas a la confianza que tiene en sus propias facultades racionales. En leyendas como *La cruz del diablo*, *Maese Pérez el organista*, *El miserere* y *La corza blanca*, uno o más personajes de condición humilde y de buenas tragaderas ejercen como narradores de una parte de las circunstancias fantásticas. Aunque nosotros no creemos directamente en el suceso sobrenatural, logramos una creencia de segundo grado aceptando sin dificultad la posibilidad de que tan inocentes narradores presten fe a esas maravillas. Esta técnica se perfecciona en algunas leyendas becquerianas reuniendo a un grupo de oyentes tan ingenuos y crédulos como el relator del caso singular, siendo notables los ejemplos que hay en *La cruz del diablo* y *El miserere*. El lector antes escéptico literalmente se va arrojando con las reacciones de gente candorosa.

Es, asimismo, frecuente que la acción del conjunto o una parte de muchas leyendas tenga lugar en la Edad Media o el Siglo de Oro, cuando las criaturas de Dios no trazaban una raya tan firme entre la prosa de lo natural y la poesía de lo sobrenatural, cuando parecían más dispuestas a creer en esto que en aquello —*La cruz del diablo*, *La ajorca de oro*, *Los ojos verdes*, *Maese Pérez el organista*,

Creed en Dios, La promesa, etc.—. El desconfiado lector se baña en las aguas de la exótica credulidad medieval. Un recurso puramente estilístico con el que *realiza*, o bien se *objetiva* lo fantástico, haciéndolo así creíble, es la descripción de todas las circunstancias que acompañan al acontecimiento inexplicable mediante el estilo sencillo, pormenorizado, de inventario que caracteriza al realismo fotográfico. De manera que en el fondo el relato fantástico no deja de ser una forma realista, porque en él lo maravilloso es consecuencia de la irrupción de un único hecho foráneo en el mundo cotidiano. Entre otros, insistirá Flannery O'Connor en la necesidad de un escrupuloso realismo para el cultivo eficiente de la ficción fantástica: «La ficción es un arte que demanda la atención más estricta a lo real, ya escriba el literato un cuento naturalista, o ya una fantasía» (O'Connor, 1975, pág. 96).

Con tanto tira y afloja, tanta dialéctica entre dudar y creer, se le lleva por fin al lector a «casi creer», según explica Bécquer su reacción personal ante un cuento de brujas: «... sentí una impresión angustiosa, mis cabellos se erizaron involuntariamente y la razón, dominada por la fantasía, a la que todo ayudaba, la hora y el silencio de la noche, vaciló un punto, y *casi creí* que las absurdas consejos de las brujerías y los maleficios pudieran ser posibles» (Bécquer, 1969, págs. 570-571 —la cursiva es mía). Para un estudio más completo de éstas y otras estratagemas de la poética fantástica becqueriana, remito a mi libro *Bécquer en sus narraciones fantásticas*. Veamos ahora ejemplos concretos de algunas de ellas en *El monte de las Ánimas*.

Recordemos lo esencial del argumento de esta leyenda. Estando de caza Alonso, joven noble de Soria, hijo del conde de Alcudiel, y su prima Beatriz, hija del conde de Borges, les urge volver al castillo de Alcudiel antes del anochecer, porque es la noche de Difuntos, y esa noche todos los años, en el monte de las Ánimas, donde han ido a cazar, salen a correr como en una cacería fantástica los descarnados esqueletos de los templarios y los nobles sorianos que muchos años antes murieron allí en sangrienta lucha a causa de ciertos derechos de caza. Desde entonces no ha sobrevivido nadie que visitara el monte de las Ánimas en noche de Difuntos. Beatriz ha de volver pronto a Francia, y esa noche, en la morada de los condes de Alcudiel, quiere darle a Alonso como recuerdo la banda azul que tenía puesta en la cacería, pero se da cuenta de que se le ha caído en el monte. La beldad gálica se expresa con despreciativa ironía ante el miedo que le provoca a Alonso la idea de volver esa noche al monte de las Ánimas en busca de la banda, y herido su orgullo, se dirige hacia el campo de la batalla espectral. Muere Alonso esa noche; vivo no volverá nunca al castillo de sus antepasados. Sin embargo, muerto, esa misma noche trae la banda (Beatriz oye sus pisadas en la oscuridad) y la deja, desgarrada y sangrienta, en el reclinatorio de su prima. Cuando a la mañana siguiente Beatriz la ve al descorrer las cortinas de su cama, muere de horror.

Desde la introducción se nos ha explicado la reacción del autor ante el horroroso misterio que la leyenda encierra: «La noche de Difuntos, me despertó a no sé qué hora el doble de las campanas. Su tañido monótono y eterno me trajo a las mientes esta tradición que oí hace poco en Soria. [...] Yo la oí en el mismo lugar en que acaeció, y la he escrito volviendo algunas veces la cabeza con miedo cuando sentía crujir los cristales de mi balcón, estremecidos por el aire frío de la

noche» (Bécquer, 1969, pág. 123). Volveremos sobre esta reacción. Aunque el personaje Alonso narra con toda seriedad la historia de la batalla espectral, Bécquer no lo concibe en absoluto como un hombre vulgar, sino que nos muestra a un joven muy fino y apuesto. No hay que olvidar que durante la Edad Media los más ilustrados eran supersticiosos y todos estaban más atentos a la vida de ultratumba que a la de aquende. Irónicamente, quien sufrirá de forma más horrorosa la venganza de los espectros es el único personaje de actitud decididamente escéptica entre los moradores del castillo de Alcudiel. Me refiero a la francesa Beatriz.

La aludida ironía queda anticipada en el capítulo 2 de *El monte de las Ánimas* (Bécquer, 1969, págs. 125-129), cuando el desdén de Beatriz lleva a Alonso a tomar su fatal decisión. Mientras con «acento helado» la escéptica Beatriz recarga cada referencia suya al monte de las Ánimas de «toda su amarga ironía», muy a su pesar, las fuerzas satánicas, que ella desdeña, se sirven de su funesta persuasiva como instrumento para llevar a Alonso a su horroroso final. No nos lo dice Bécquer de forma directa, pero a través de una serie de sutiles figuras llega a recalarnos tal idea. Se pasaba la velada después de la cacería ante «la alta chimenea gótica del palacio de los condes de Alcudiel» (para el lector, especialmente decimonónico, el calificativo *gótico* lleva siempre cierta insinuación siniestra), y «Alonso miraba el reflejo de la hoguera chispear en las azules pupilas de Beatriz». Se revelaba el carácter de Beatriz por la «desdeñosa contracción de sus delgados labios», y su mirada «brilló como un relámpago, iluminada por un pensamiento diabólico». Alonso confesaba tener miedo ante la idea de volver al monte en esa aciaga noche, y con «una sonrisa imperceptible» le escuchaba su prima, «mientras atizaba el fuego del hogar». Cuando el heredero de Alcudiel se despedía, Beatriz seguía «entreteniéndose en resolver el fuego»; y una vez partido Alonso, se reflejaba la victoria de la prima francesa en la «radiante expresión de orgullo satisfecho que coloreó sus mejillas». Un color que sería el del fuego. *Hoguera, chispear, relámpago, diabólico, atizar, fuego, revolver el fuego, mejillas coloreadas*; un cúmulo de voces que resaltan la idea de que las fuerzas infernales rigen las acciones de Beatriz. Tan bien logra Bécquer el «efecto único» del que depende el arte del clásico cuento, según lo define Poe, que en sus páginas quien más rechaza el elemento sobrenatural más coadyuva a su triunfo.

El capítulo 2 presenta un marco narrativo al mismo tiempo conectado y no conectado con la acción de consecuencias fatales que va naciendo de la conversación de los primos. En los componentes de este marco, Bécquer encuentra a la vez medios para dotar a todo el relato de una perfecta unidad desde su primera página hasta la última, así como para comunicar el horror de los últimos minutos de la vida de Beatriz al lector y hacerle compartir esa ya citada reacción del escritor al elaborar el cuento una noche fría y ventosa. El referido marco se construye además con otro frecuente recurso becqueriano: el grupo de oyentes y relatores ingenuos de historias maravillosas y cuentos de aparecidos. Pero no oímos lo que se cuenta en dicho grupo, ya que el miedo a lo sobrenatural, implícito en su mera presencia y gesto, basta como fondo del cuadro en el que va tomando forma el fatídico destino de Alonso y Beatriz. En las primeras líneas del capítulo 2, se nos dice que el resplandor de la chimenea iluminaba a «algunos

grupos de damas y caballeros que alrededor de la lumbre conversaban, y el viento azotaba los emplomados vidrios de las ojivas del salón [...] Las dueñas referían, a propósito de la noche de Difuntos, cuentos temerosos [...], y las campanas de las iglesias de Soria doblaban a lo lejos con un tañido monótono y triste.» Una página más abajo, el lector encuentra esta reiteración: «... volvióse a oír la cascada voz de las viejas que hablaban de brujas y de trasgos, y el zumbido del aire que hacía crujir los vidrios de las ojivas, y el triste y monótono doblar de las campanas»; e incluso al final del capítulo que analizamos el autor apunta lo siguiente: «Las viejas, en tanto, continuaban en sus cuentos de ánimas aparecidas; el aire zumbaba en los vidrios del balcón, y las campanas de la ciudad doblaban a lo lejos». En todas estas citas del capítulo 2, las maléficas almas que moran entre nosotros y se visten de ráfagas del viento para hablarnos, se manifiestan por los crujidos de las ventanas; la voz de la eternidad se oye a través de las campanadas de la noche de Difuntos. Atrapado en un salón impregnado de la fe sencilla de dueñas y sus oyentes, y vapuleado desde el exterior por la fuerza de avisos eternos, ¿qué personaje no temerá?, ¿qué lector no titubeará entre pavor y razón?

Pero nótese aquí que el marco del capítulo 2 consta no solamente de repetidas referencias a la credulidad de las dueñas, sino también de reiteradas alusiones al crujido de las ventanas azotadas por el viento y al doble de las campanas. Es más: estos mismos elementos forman a la vez un marco para todo el relato, pues están presentes desde la introducción a la leyenda: el autor, mientras escribe, oye las campanadas de la noche de Difuntos, escucha el crujido de los cristales de su balcón, golpeados por un frío viento nocturno, y centra su atención en un cuento temeroso de espectros y aparecidos. (Citamos el texto de esta descripción anteriormente.) Después, en el tercer capítulo de *El monte de las Ánimas*, mientras Beatriz lucha con el insomnio durante su última noche entre los vivos, se introducen nuevas descripciones de idéntico contenido para completar el marco: 1) «El viento gemía en los vidrios de la ventana»; 2) «El aire azotaba los vidrios del balcón [...], y las campanas de la ciudad de Soria, unas cerca, otras distantes, doblaban tristemente por las ánimas de los difuntos» (Bécquer, 1969, págs. 130-131). ¿Qué significa todo esto? Lógicamente que hay una rigurosa progresión estructural a la par que psicológica: el pavor de las dueñas ante el mundo fantasmal trasciende al aciago coloquio entre los primos de Alcudiel y Borges, y de allí, por etapas, al desastre final de Alonso y Beatriz, al terror del escritor ante su propia creación y, finalmente, al terror del lector, cuyo mundo se ha fundido ya con el del autor a partir de la introducción. El resultado es genial y, sin embargo, para lograrlo, basta una sencilla técnica poemática, por así decirlo: la reiteración de ciertos detalles clave, a lo largo de todo el texto, como si fuesen el estribillo de un poema. La satánica lógica con que Bécquer logra sorprendernos sembrando el terror en nuestras almas recuerda, en efecto, esa otra lógica de las geométricas estructuras paralelísticas con las que en las *Rimas* se representan esas leyes naturales que nos engañan con su apariencia de espontaneidad.

Probablemente no hay en toda la literatura mundial una mejor ni más perturbadora descripción de una interminable noche de insomnio y de miedo, que la que ocupa todo el capítulo 3 de *El monte de las Ánimas* (Bécquer, 1969,

págs. 129-131). En esa última noche de la existencia terrenal de Beatriz «pasó una hora, dos, la noche, un siglo». Se utilizan todas las partes de la oración, todos los recursos del estilo para alargar, para extender, para ampliar esa noche, para convertirla en la más larga de la experiencia humana. Baste aquí con mencionar algún ejemplo. Son importantes las repeticiones verbales: «Alonso no volvía, no volvía»; el agua de una fuente que Beatriz escuchaba, tendida en su nada cómodo lecho, «caía y caía». Mas para mayor terror esta noche se extiende no solamente en el tiempo, sino también en el espacio. A lo largo de todo el capítulo se establece una especie de diálogo entre sonidos cercanos y sonidos lejanos. Insiste Bécquer especialmente en los sonidos lejanos, y hay una significativa pareja de pasajes, en cada uno de los cuales se oyen los mismos dos sonidos distantes, si bien en el primer caso se asocian los sonidos cercanos a los otros: 1) «un murmullo monótono de agua distante, lejanos ladridos de perros, voces confusas, palabras ininteligibles, ecos de pasos que van y vienen»; 2) «el agua de la fuente lejána caía y caía con un rumor eterno y monótono; los ladridos de los perros se dilataban en las ráfagas de aire». Al mismo tiempo habría que destacar el uso del verbo *crujir* en el capítulo 3, con el cual se subraya el efecto único del relato y el destino satánico que persigue a Beatriz desde el comienzo del relato. Recuérdese que dicho verbo se halla en algunas de las ya citadas descripciones de ventanas azotadas por el viento. Al conectar ese estremecedor agüero con el triste final de Beatriz, el verbo *crujir* se halla asociado aquí con los sonidos cercanos que parecen amenazar más directamente a la malhadada insomne. En la noche «las puertas de alerce del oratorio habían *crujido* sobre sus goznes con un chirrido agudo, prolongado y estridente»; por los pasillos del castillo se oye un «*crujir* de ropas que se arrastran»; y por fin, cuando el espectro de Alonso se movía por el dormitorio de su prima, «se oía *crujir* una cosa como madera o hueso».

El monte de las Ánimas empieza con una descripción de la batalla entre los espectros de los templarios y los de los nobles sorianos en la noche de Difuntos, y —cosa típica de la técnica de Bécquer— termina simétricamente con otra descripción de lo mismo (que ocupa todo el texto del brevísimo capítulo 4). Pero ahora se han unido al drama dos personajes nuevos. Algún tiempo después un cazador extraviado fue a ese fatal sitio, en esa fatal noche, y antes de morir al día siguiente contó que había visto a los nobles esqueletos, «caballeros sobre osamentas de corceles, perseguir como una fiera a una mujer hermosa, pálida y desmelenada que, con los pies desnudos y sangrientos y arrojando gritos de horror, daba vueltas alrededor de la tumba de Alonso» (Bécquer, 1969, pág. 132).

4.3.2. Paisajes y argumento en *La venta de los Gatos*

El presente relato se divide en dos partes que corresponden con dos momentos muy diferentes, tanto en la historia del ventorrillo sevillano así llamado, como en la vida artística del narrador. Pero no se trata de trozos de vida exclusivamente literarios; no vamos a ver meras descripciones de ese mundo sevillano, sino que se nos invita a la vez a contemplar *piinturas* verbales: paisajes y retratos. En el texto de la narración el lector encontrará fácilmente algún término pictórico; y el narrador no es solamente escritor, sino también dibujante, de ma-

nera que se nos cuenta el contenido de *La venta de los Gatos*, pero también se nos dibuja ese contenido. Aquí veremos algún ejemplo del entrecruzamiento de géneros narrativos que caracteriza al cuento decimonónico, sin perder de vista que en el presente entrecruzamiento intervendrá a la vez el arte plástico.

Esto viene confirmado por el hecho de que sorprendemos al narrador en meditaciones sobre su práctica del dibujo lo mismo que de la escritura. En la parte I del cuento, el narrador incluye este apunte entre sus materiales descriptivo-narrativos: «... saqué un papel de la cartera de dibujo, que llevaba conmigo; afilé un lápiz y comencé a buscar con la vista un tipo característico para copiarlo y conservarlo como un recuerdo de aquella escena y de aquel día» (Bécquer, 1969, pág. 317). En la parte II, en cambio, le encontramos meditando sobre la forma en que quisiera concluir la historia que comenzó a elaborar durante su primera visita a la venta de los Gatos: «En este instante concluía una historia que dejé empezada allí —dice a un compañero de paseo—, y la concluía tan a mi gusto, que creo no puede tener otro final que el que yo le he hecho» (Bécquer, 1969, pág. 323). Aquí el escritor, el artista y el narrador son todos uno mismo: Gustavo Adolfo Bécquer.

Sin embargo, la ilación escritor-dibujante en el presente cuento recuerda el estrecho compañerismo artístico que existió entre los hermanos Valeriano y Gustavo Bécquer y que José de Castro y Serrano ha resumido perfectamente en unas palabras que dice haber copiado de la boca del menor de los dos: «Él me dibujaba mis versos y yo le versificaba sus cuadros» (Sebold, 1985, pág. 22). Por citar dos ejemplos, los hermanos Bécquer nos han dejado un precioso tesoro de representaciones paralelas —plásticas en un caso y literarias en el otro— de sus expediciones al monasterio de Veruela (Bécquer, G. & V., 1991); y durante el último año de sus vidas la colaboración conjunta en las páginas de *La Ilustración de Madrid*, dibujando y describiendo los mismos temas costumbristas e históricos: el pordiosero, la picota de Ocaña, labradoras de Ávila, una calle de Toledo, las tumbas de Garcilaso de la Vega y su padre, etc. (Bécquer, G. & V., 1983). En fin, *La venta de los Gatos* significa un intento de aprovechar este mismo eslabón entre las artes para captar la totalidad de la experiencia humana —tanto su dimensión física como la anímica—, con ocasión de dos recorridos por las afueras de Sevilla.

Es tan marcado el contraste entre los dos momentos aludidos al comienzo de este apartado y entre las dos visiones de la naturaleza que le brindan al narrador sus dos visitas al ventorrillo, que casi parece influir sobre ello alguna misteriosa fuerza onírica. La impresión de nuestro cicerone —nos dice— es como «la que sentimos en esos sueños en que, por un fenómeno inexplicable, las cosas son y no son a la vez, y los sitios en que creemos hallarnos se transforman en parte de una manera estrambótica e imposible» (Bécquer, 1969, pág. 325). (No se crea por esto que volvamos al terreno fantástico o nos alejemos del realismo, pues es muy conocido el papel que desempeña lo onírico en novelas realistas como *Misericordia* de Galdós.) Aquí no podemos citar sino de una manera fragmentaria las descripciones paisajísticas correspondientes a esos dos momentos (recomiendo al lector que las mire completas en su preferida edición de la prosa de Bécquer).

Al inicio de *La venta de los Gatos*, Bécquer se detiene en una preciosa descripción detallista del exterior del ventorrillo (Bécquer, 1969, pág. 315), que re-

cuerda otra magistral de la primera época del realismo sistemático moderno, en el siglo XVIII; me refiero a la descripción del exterior de la casa de fray Gerundio de Campazas en la célebre novela del P. Isla. La continuación de la presente descripción en la página siguiente es, empero, lo que nos interesa de momento:

... Las copas de dos corpulentos árboles que se levantan a espaldas del ventorrillo forman el fondo oscuro sobre el cual se destacan sus blancas chimeneas, completando la decoración los vallados de las huertas, llenos de pitas y zarzamoras; los retamares que crecen a la orilla del agua, y el Guadalquivir, que se aleja arrastrando con lentitud su torcida corriente por entre aquellas agrestes márgenes, hasta llegar al pie del antiguo convento de San Jerónimo, el cual se asoma por cima de los espesos olivares que lo rodean y dibuja por oscuro la negra silueta de sus torres sobre un cielo azul y transparente. Imaginaos este paisaje animado por una multitud de figuras de hombres, mujeres, chiquillos y animales, formando grupos a cuál más pintoresco y característico... (Bécquer, 1969, pág. 316).

En los párrafos restantes de esta descripción se toca la guitarra, se entonan cantares populares, se evoca todo ese ambiente de festejo popular sevillano que tan hábilmente capta Valeriano en sus cuadros costumbristas y que tan hondamente influyó sobre las *Rimas* de Gustavo. Y hasta dos veces insiste el autor en que los lectores colaboremos con nuestra imaginación en pintar la animación del día: *Imaginaos*, nos ha dicho en el trozo ya citado; y en la página siguiente escribe: «*Figuraos* todo esto en una tarde templada y serena».

La descripción paisajística contenida en el apartado II de *La venta de los Gatos* representa una negación total de la anteriormente citada. Téngase en cuenta que se trata del mismo lugar:

... faltaban tonos calurosos y armónicos, frescura en la arboleda, ambiente en el espacio y luz en el terreno. El paisaje era monótono; las figuras, negras y aisladas. Por aquí, un carro que pasa pausadamente, cubierto de luto, sin levantar polvo, sin chasquido de látigo, sin algazara, sin movimiento casi; más allá, un hombre de mala catadura, con un azadón en el hombro, o un sacerdote con su hábito talar y oscuro o un grupo de ancianos mal vestidos y de aspecto repugnante, con cirios apagados en las manos, que volvían silenciosos, con la cabeza baja y los ojos fijos en la tierra. Yo me creía transportado no sé dónde, pues todo lo que veía me recordaba un paisaje cuyos contornos eran los mismos de siempre, pero cuyos colores se habían borrado, por decirlo así, no quedando de ellos sino una media tinta dudosa. (Bécquer, 1969, pág. 325).

Tiene el lector la impresión de haber mirado primero una fotografía en color y después otra en blanco y negro, o por decirlo en términos más decimonónicos, primero un dibujo al pastel y después otro al carbón. Aun así, no se explica el aire fatídico que respira la segunda descripción o pintura verbal, que casi viene a ser un paisaje infernal.

¿A qué causas obedece tan notable metamorfosis? En los años que median entre las dos visitas del narrador al ventorrillo, se ha construido a 100 pasos

de esa antes alegre casa el nuevo cementerio de Sevilla, y además se ha llevado a vivir a otro lado a una encantadora huérfana que la familia del ventero había recogido. Posteriormente ésta ha muerto de pena, y como consecuencia se ha vuelto loco el hijo y principal esperanza del ventero viudo, ya que este joven está desesperadamente enamorado del recuerdo de su hermana adoptiva y novia, que fue su compañera de juegos desde la niñez y después la muchacha más linda y decidora, la mejor cantadora de todo el contorno. El paisaje, pues, parece acompañar a la familia en su dolor.

Por los pormenores argumentales mencionados, así como por la estrecha relación entre el destino de los personajes y la naturaleza, podría parecer que la acción de *La venta de los Gatos* tiene cierta importancia en sí misma. Mas toda ella se despacha en media página o menos de resumen a cargo del narrador onisciente y otra página y media de resumen puesto en boca del ventero (Bécquer, 1969, págs. 320, 326-327): en fin, solamente dos páginas se dedican a la trama en un relato que ocupa trece páginas en la edición de Aguilar. Asistimos así en *La venta de los Gatos* a un curioso fenómeno que tendría que caracterizarse como la evitación del argumento. No se trata sencillamente de la preferencia por otro aspecto diferente de la cuentística, sino que es muy insistente la actitud implícita detrás de dicho fenómeno. La ausencia de argumento se hace tanto más notable cuanto que el tipo de argumento que aquí se halla reprimido, prácticamente negado, es el de la novela idílica sentimental a lo *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre, cuya influencia se hizo sentir asimismo en narraciones decimonónicas españolas anteriores y posteriores al cuento que comentamos, como sucede en las novelas *Sab* de la Avellaneda y *La madre naturaleza* de la Pardo Bazán.

El argumento rechazado de *La venta de los Gatos* recuerda claramente la novela *Pablo y Virginia*. En ambos casos, él y ella se han amado tiernamente desde la primera infancia, transcurrida en el seno de la pura y alma naturaleza; pero resulta que ella es pariente de una familia rica que la llama a vivir en el esplendor y lujo del gran mundo, lo que produce la muerte de la joven y la melancolía o locura del joven (el personaje masculino francés muere de su tristeza, y a la larga el sevillano seguramente morirá por la misma causa). Tales narraciones demandan mediana cantidad de peripecias y muy extensos análisis de los sentimientos en relación con los episodios. Mas nada de esto hay en *La venta de los Gatos*, y su ausencia no puede menos de llamar la atención del lector; mejor dicho, no puede menos de desviar su atención hacia los otros elementos de la obra, y el más notable de éstos es el paisaje natural y humano, es decir, el trozo de vida. El rechazo del argumento idílico es pues el ingenioso instrumento irónico con el que Bécquer destaca el auténtico enfoque del cuento. Incluso podría considerarse que estos elementos constituyen una poética de la cuentística incorporada al texto del cuento, cuya finalidad es la de distinguir alegóricamente entre la teoría del trozo de vida y la del relato de argumento.

Me he reservado para comentarlo aparte un detalle que pertenece al argumento rechazado. En la primera parte de *La venta de los Gatos*, el narrador dibuja a la preciosa huérfana Amparo durante la fiesta popular a las puertas del ventorrillo; le pide el retrato «el jefe de los mozos», hijo del ventero y amante de la muchacha, y años después de la muerte de ella esta efigie es la única compañía que él, enloquecido y desesperado, tolera. A menudo se aprovecha el retrato

como elemento de intriga en ciertas comedias clásicas, muy embutidas de acción, en las que hay repetidas y complicadas equivocaciones relativas a las identidades de las personas dramáticas. He aquí otra ironía, ya que en la presente historia el retrato sólo sirve como medio para unir las dos partes de una narración de poquísima o ninguna acción. Sin embargo, el retrato cumple asimismo otra función más lírica y por ende más pertinente al arte de un relato que gira en torno de un paisaje cambiante y su sentido.

La última vez que vemos al «pobre muchacho», está «encerrado en una de las habitaciones de la venta», cantando una copla popular («En el carro de los muertos / ha pasado por aquí; / llevaba una mano fuera / por ella la conocí»), que recuerda el *Romance de la mano muerta*, escrito por Bécquer con el fin de incluirlo en su leyenda fantástica *La promesa*. Pero para la dimensión lírica de *La venta de los Gatos* que quisiera comentar ahora hace falta reproducir algunas líneas más del párrafo final del cuento. En la ya mencionada habitación el triste joven, ya menos joven, «pasaba los días contemplando inmóvil el retrato de su amante, sin pronunciar una palabra, sin comer apenas, sin llorar, sin que se abriesen sus labios más que para cantar esa copla tan sencilla y tan tierna, que encierra un *poema de dolor* que yo aprendí a descifrar entonces» (Bécquer, 1969, pág. 328). Las palabras impresas en letra cursiva resultan sumamente importantes para la interpretación de este cuento, y no obstante, no creo que se hayan comentado antes.

Desde la primera parte del relato el narrador (Bécquer) se viene identificando con el adolorido hijo del ventero, quien le habló de Amparo con todo el idealismo de ese otro momento más esperanzador; y el interlocutor del amante idealista apunta la observación siguiente: «Su felicidad parecía contagiosa, y me sentía alegre, con una alegría, por decirlo así, de reflejo» (Bécquer, 1969, pág. 320). El motivo de tanta alegría era la amada de ese joven antes tan confiado en la vida, la cual tenía el mismo tipo físico que esa bella aunque estúpida Julia Espín, inspiradora de algunas rimas de Bécquer y supuesto original físico de la «mujer ideal» de la poesía de Gustavo. En fin, Amparo «era alta, delgada, levemente morena, con unos ojos adormidos, grandes y negros, y un pelo más negro que los ojos» (Bécquer, 1969, pág. 317). Rafael Montesinos (1977, págs. 21-34) ha estudiado el aspecto físico de Julia Espín a través de recuerdos de los contemporáneos, de sus retratos fotográficos y de descripciones de figuras femeninas semejantes en otras obras de Bécquer, como por ejemplo, Julia en *Un boceto del natural*, que examinaremos después; y la descripción de Amparo resulta igual, igual a las demás (aunque los estudiosos no la han tenido en cuenta anteriormente). Así, al final de *La venta de los Gatos* vemos en escena a un álter ego de Bécquer contemplando el retrato de una mujer ideal a lo Julia Espín, «sin pronunciar una palabra, sin comer apenas, sin llorar». Es más, está loco este rústico de instintiva sensibilidad poética, como está loco ese otro sosia literario de Bécquer, Manrique (nombre de poetas), quien se ha enamorado de un rayo de luna.

Dice el narrador que la copla cantada por el pobre loco encierra un *poema de dolor*; mas también tenemos delante otro *poema de dolor*, que es el conjunto de este cuento o trozo de vida poemático. En la copla se concluye la trayectoria de los malhadados amores del galán de Amparo; pero en el mismo relato existe otra trayectoria que simboliza la misma tragedia, y acaso alguna más. Me refiero

al ya aludido paisaje cambiante, que no es sino la metáfora del progreso del «jefe de los mozos» hacia la melancolía. Dice el autor que aprendió a descifrar el sentido de la copla. Pero para descifrar el sentido de todo el cuento, ¿no habría que relacionar la trágica pérdida del galán rústico y la cambiante metáfora natural con un motivo adicional, al que aludimos en el párrafo anterior, es decir, el conocido desencanto de Bécquer con Julia Espín (hermosa, pero tonta)?

4.3.3. Autobiografismo y el cuento de final sorprendente: *Un boceto del natural*

Pocas líneas antes de la conclusión de este relato, el protagonista narrador recuerda su desesperada necesidad de salir de «aquel laberinto de confusiones en que me encontraba» (Bécquer, 1969, pág. 721). Con estas palabras, Bécquer alude una perplejidad vital de la que a él mismo como hombre le costó años salir, así como a la técnica de elaboración para el presente género de cuento y el final que le distingue. El aspecto autobiográfico del relato y el aludido escollo personal no es otro que la relación que durante algunos años tuvo Gustavo con la ya mencionada Julia Espín, hija de don Joaquín Espín y Guillén, director del coro y de la banda militar del Teatro Real, la cual fue cantante de ópera, mujer muy hermosa según las normas decimonónicas, supuesta musa de algunas de las *Rimas*, modelo (por lo menos físico) de la «mujer ideal» becqueriana, y sin embargo, persona singularmente estúpida. Las rimas XXXIV y XXXV se refieren a la belleza de Julia Espín, a su disposición para el cariño y a su superficialidad mental; y el personaje Julia del cuento *Un boceto del natural* representa una nueva alusión en el mismo sentido según ha demostrado Rafael Montesinos (1977, págs. 21-34).

En *Un boceto del natural*, el protagonista narrador, sin nombre (¿Bécquer?), se encapricha por la prima de sus dos amigas madrileñas, Luisa y Elena, que están veraneando en el mismo puerto de mar que él, dejándose dominar totalmente por su concepto idealizado de la prima Julia, a quien imagina tan inteligente e ilustrada como hermosa, y considerándose a sí mismo como totalmente indigno de tan sublime prójima. Julia acompaña a sus primas y a su nuevo amigo en conversaciones sucesivas en las que se habla de literatura, de música, de la belleza del mar, etc., pero la referida beldad parece despreciar las opiniones de sus tres compañeros. No pronuncia sino monosílabos, y esto muy rara vez. Enamorado, desconfiado de sí y totalmente apurado, el narrador ruega por fin a una de sus amigas que le explique la actitud de la siempre callada y misteriosa Julia, acerca de la cual solamente se le ha dicho que es muy «original». Pues bien, Luisa le dice que la madre de Julia, mujer de gran talento, ha ordenado a su hija que no hable delante de la gente. ¿Por qué? Las palabras finales de la narración son la respuesta de Luisa: «Porque es tonta».

En las líneas anteriores quedan identificados el elemento autobiográfico y el final sorprendente del presente cuento. Una vez más es Edgar Allan Poe quien describe por primera vez este tipo de cierre narrativo, ya que al hablar de una de las variantes del efecto único que ha de buscarse en todo cuento lo llama «novel effect», es decir, efecto insólito u original (Poe, 1984, pág. 873). En cualquier

caso, el final que produce sorpresa es muy característico del cuento de fines del siglo XIX y principios del XX. Uno de los mejores ejemplos lo tenemos en la conclusión del relato *The gift of the Magi* (*El regalo de los Reyes Magos*), del cuentista norteamericano O. Henry, en el que unos muy enamorados pero pobres esposos jóvenes no tienen medios para comprarse regalos de Navidad. Ella a lo largo del cuento calcula cómo podrá comprar una cadena digna del reloj de su esposo, única posesión elegante que él tiene. ¿Qué pasa? Ella vende su envidiable cabello a un fabricante de pelucas para comprarle la cadena, y él entre tanto ha empeñado su precioso reloj para poder regalarle a su mujer unas peinetas que entonaban perfectamente con su largo y lustroso pelo.

Bien mirado, el cuento de final sorprendente no es sino una variante del cuento de argumento, es decir, el subgénero cuentístico en el que el autor se concentra en las acciones y situaciones producidas por la interacción entre personajes *individuales*, más bien que en limitarse a la representación detallista de un medio y los *tipos* humanos que moran en él (trozo de vida). En *Un boceto del natural* se coloca a los personajes en diferentes sitios, y se los presenta en diferentes agrupamientos, como si estas circunstancias hubiesen de dar lugar a una serie de sucesos encaminados a converger en el habitual punto culminante de la historia de acción y enredo. Vemos a Bécquer o su presente sosia literario en el gabinete de la casa de verano de Luisa y Elena, le vemos en la playa, y le vemos de regreso de la playa; y él aparece solo o en compañía, ya de Luisa y Elena, ya de Luisa, Elena y Julia; y por fin, busca la conversación privada con Luisa. Parecen amenazar situaciones y acciones que lleven a un conflicto entre los personajes y el consecuente desenlace. El cuento de final sorprendente se enriquece, por ende, con la misma clase de expectación que el cuento de argumento.

Cada sitio, cada personaje, se adorna con cierta cantidad de descripción realista del tipo que se encuentra a cada lado en la novela decimonónica, con lo cual parece insinuarse que ese sitio, esa figura humana, va a ser la clave del desenvolvimiento de algún memorable drama humano. He aquí otro medio de despertar la curiosidad y encarecer la ya aludida expectación. Veamos algunos ejemplos. Un día como otros muchos que el protagonista fue a buscar a Luisa y Elena para acompañarlas al baño, encontró «la casa removida; los criados revueltos, un saco de noche por aquí, una maleta por allá, todas las señales, en fin, que indican un viaje próximo» (Bécquer, 1969, pág. 708). En realidad, acababa de llegar Julia.

Durante cierto momento de la tarde que los cuatro personajes pasaron en el gabinete conversando, meditando y escuchando la música que Elena tocaba en el piano, «Luisa, cansada de hablar sin que nadie le contestara, acabó por levantarse y recorrer las persianas del balcón para entretenerse en enredar por entre los hierros las guías de una enredadera que se encaramaba hasta aquella altura desde el jardín. El sol se había puesto; en el jardín se escuchaba esa confusa algarabía de los pájaros tan característica de las tardes de estío; la brisa del mar, meciendo lentamente las copas de los árboles y empapándose en el perfume de las acacias, entraba a bocanadas por el balcón, inundando el gabinete en olas invisibles de fragancia y de frescura. Las sombras del crepúsculo comenzaban a envolver todos los objetos, confundiendo las líneas y borrando los colores; en el fondo de la habitación, y entre aquella suave sombra, brillaban los ojos de Julia como dos faros encendidos e inmóviles» (*Ibíd.*, págs. 713-714). El protagonista espe-

raba que le fuera posible hablar a solas con Luisa a primera hora de la mañana siguiente, antes de que los cuatro saliesen de paseo, y así, sobre ese día, recuerda lo siguiente: «... apenas comenzó a azulear en las vidrieras de mi blacón la primera luz del día, salté de la cama, me vestí apresuradamente y salí por las calles a esperar la hora señalada, paseándome al fresco y tratando de desechar las ideas absurdas que hervían en mi cabeza» (pág. 716).

No cabe mayor realismo que el contenido en estas líneas, hasta tal punto que no sorprendería hallarlas en una novela de Galdós, Pardo Bazán, Valera o Pereda. Por añadidura, Bécquer en teoría es más realista, más moderno, que el gran canario. Galdós rechaza los términos *realista* y *realismo* en pasajes de 1877 y 1879, como ha destacado el hispanista norteamericano Shoemaker (1979, págs. 32-79). Pero Gustavo Adolfo, a quien no se suele considerar como realista, acaso por el elemento sobrenatural presente en la mayoría de las *Leyendas*, abraza tal terminología sin la menor vacilación. Así, en *La mujer de piedra* (escrito entre 1868 y 1870) se nos dice que el escultor imprimió a este personaje inmóvil un «extraordinario sello de realismo»; y en la procesión de *La Semana Santa en Toledo* (1869) salen, según Gustavo, algunas imágenes caracterizadas por «un realismo tal, que casi degenera en lo grotesco» (Bécquer, 1969, págs. 766. 1158).

Pero es hora de que volvamos a tomar el hilo de lo que exponíamos en este apartado. En el cuento de argumento se da un conflicto entre dos o más personas, a nivel de la realidad concreta cotidiana; pero en el cuento de final sorprendente, por ejemplo, *Un boceto del natural*, el sentido de todo el realismo o color local y actual es irónico, porque el nudo dramático se ata a otro nivel mucho menos visible.

El aludido conflicto invisible —entre la idea del protagonista (Julia es tan inteligente como hermosa) y la realidad (Julia es tonta)— se nos descubre por unas palabras a primera vista prudentes. Al final del capítulo 1, el protagonista estudia la firma de Julia en el álbum en que Elena guardaba los «pensamientos poéticos» de las «niñas románticas» que habían sido sus compañeras de colegio. «No hay duda —exclamé arrojando el libro sobre el velador—, si continúo media hora más tratando de resolver este enigma, acabaré por fingirme en la imaginación alguna locura de las que yo acostumbro... Afortunadamente, la realidad está cerca» (*Ibíd.*, pág. 711). El primer anticipo de la realidad concreta con que concluye el relato, ya lo conoce el lector antes de que el Bécquer ficcionalizado dirija estas últimas palabras sobre la propincuidad de lo real. En el álbum de Elena, su prima Julia no había escrito ningún «pensamiento poético»; se había limitado a poner *Julia*, «nombre compuesto de cinco letras, de las cuales ésta era estrecha y tendida, la otra redonda y grande, mientras la de más allá tenía forma apenas» (pág. 710).

Una muy posible —por no decir muy evidente— conclusión, que incluso considera durante un momento el encaprichado protagonista, es la de que Julia «no sabía escribir» (*loc. cit.*). El hecho de que el conflicto de la presente narración se conciba como una dialéctica entre la imaginación enamoradiza y la poco romántica realidad, queda tanto más claro cuanto que, al examinar la escritura de Julia, el narrador lucha por superar a una confirmación casi científica de la poco luminosa mentalidad de esta dama. En la narrativa decimonónica se recu-

re con frecuencia a la frenología y la fisonomía para el análisis del carácter (Tyler, 1982), y como el admirador de Julia ve en el examen de la escritura una ciencia en algo semejante a estas últimas, aplica toda su «pericia caligráfico-moral» a la interpretación de las letras de la firma del misterioso objeto de su nascente amor. Sin embargo «se estrella» toda esa pericia, porque él quiere convencerse de que esas «letras borrajeadas de cualquier modo» son el arma de la ironía de un genio superior a lo Byron o Balzac que ha querido dejar allí constancia de su desdén por los álbumes (Bécquer, 1969, págs. 710-711).

Hay otros anticipos mucho más sutiles de la sorpresa final, y Bécquer los siembra a lo largo de todo el cuento. En efecto, el lector encuentra uno de ellos aun antes del análisis de la escritura de Julia; se trata de alusiones al sentimentalismo cursilón decimonónico. Dice el protagonista que al hablar con Elena, siempre daba rienda suelta a sus *sensiblerías*, es decir, «vagos presentimientos, pesares no comprendidos, aspiraciones sin nombre, y toda esa música celeste del sentimentalismo casero» (*Ibíd.*, pág. 708). En otra ocasión delante de Julia, Elena comenzó a hablarle «del canto de los pajaritos, de las nubecitas color de púrpura, de la poética vaguedad del crepúsculo y otras mil majaderías de este jaez» (pág. 714). (Se trata, claro está, de la misma clase de «pensamientos poéticos» que las colegialas románticas habían inscrito en el álbum de Elena años atrás.) Ahora bien, en tan exageradas formas sentimentaloides siempre está implícita la desilusión, el tropezón en el pedregal de la realidad; y el sentido de tales referencias al estilo cursi es que la imagen idealizada que el protagonista ha impuesto a Julia es igualmente exagerada y falsa. Y lo más irónico de todo es que intelectualmente Julia ni siquiera llega al nivel de lo cursi.

Julia tenía los ojos «tan grandes, tan desmesuradamente abiertos», que quien la miraba de frente sentía cierta vergüenza (pág. 711). El verdadero significado de estos ojos, al parecer tan penetrantes, se va revelando poco a poco, de manera que cerca del final de la narración encuentra el lector este trozo de descripción, referida a Julia: «... sus desmesurados ojos habían vuelto a abrirse de par en par, sus luminosas pupilas se habían dilatado otra vez y su mirada flotaba, sin fijarse en un punto...» (pág. 719). Queda claro que se trata de la mirada incierta, vaga, sin objeto, de una tonta. Pero Bécquer tiene que prolongar la expectación una página y media más hasta encontrar el mejor momento para la revelación final, y para ello echa mano del recurso más ingenioso que cabe —con el cual demuestra a la vez su incomparable sentido del humor—. Busca un nuevo sentido irónico negativo a la imaginaria con que describe a la mujer ideal en las *Rimas*, mas el lector, puesto sobre aviso desde las últimas líneas que citamos, se percata del doble sentido del nuevo estilo descriptivo. Una vez más aparecen importantes referencias a los ojos de Julia: «El verdadero himno, el verbo de la poesía hecho carne, era aquella mujer inmóvil y silenciosa cuya mirada no se detenía en ningún accidente, cuyos pensamientos no debían caber dentro de ninguna forma, cuya pupila abarcaba el horizonte entero y absorbía toda la luz y volvía a reflejarla. Hasta que las vi unas enfrente de otras, no se me revelaron en toda su majestad aquellas tres inmensidades: el mar, el cielo y las pupilas sin fondo de Julia» (págs. 719-720).

En efecto, los pensamientos de Julia no caben dentro de ninguna forma, porque para empezar no tiene ningún pensamiento, ni siquiera ninguno de los superficiales y cursis de las colegialas. Y sus ojos, ¿cómo iban a tener fondo? De-

trás de ellos no había nada. El *fondo* de las pupilas de Julia, el mar y el cielo son tres inmensos vacíos. No nos extraña que la pupila de Julia abarcara el horizonte entero. La estupidez es un vacío tan vasto que en él cabe todo un universo. Recordemos aquí que las imágenes contenidas en el último trozo citado de *Un boceto del natural* tienen paralelos en las figuras poéticas de la rima XXXIV, cuyo personaje femenino también tuvo su modelo en Julia Espín, y puede que haya algo del mismo doble sentido en las figuras del poema. Consideremos otro paralelo entre el verso y la prosa de Gustavo. La cortísima rima XXXV, modelada asimismo sobre la Espín, encierra una conclusión que resulta sugerente para el lector del relato que comentamos aquí: «¡No me admiró tu olvido! Aunque de un día / me admiró tu cariño mucho más, / porque lo que hay en mí que vale algo, /eso... ni lo pudistes sospechar» (Bécquer, 1991, pág. 259). Los versos 3 y 4 de esta rima son una clara referencia a la poco profunda inteligencia de la belidad en cuestión; y hacia el final de *Un boceto del natural* hay un pasaje muy semejante, aunque de los términos en que está concebido se desprende que el protagonista se está autoengañando una vez más: «¡Oh, si pudiera hablarla a solas, si pudiera hacerla comprender que yo tengo aquí, dentro del corazón y la cabeza, algo que no sé si es grande, pero de seguro no es vulgar» (Bécquer, 1969, pág. 718).

Reparemos en la habilidad de la técnica de Bécquer. Hay mucha preparación para esas demoledoras palabras finales de Luisa: «Porque es tonta», y, sin embargo nos sorprenden. El efecto único de *Un boceto del natural* entra dentro del tipo que Poe denomina «insólito»; y desde el principio hasta el final del cuento —otra condición que buscaba Poe en el arte del cuentista— no hay palabra, imagen ni frase que no coadyuve al logro de ese efecto único.

4.4

La novela del héroe individual en Valera

Dentro de la falange de novelistas españoles decimonónicos, Juan Valera puede reclamar una singularidad indiscutible, si bien debida totalmente al azar: la de ser el más viejo de la generación de novelistas que empezaron a componer sus obras más conocidas en la estela del Sexenio Revolucionario español de 1868-1874. Valera incluso podría pertenecer cronológicamente a una generación anterior, por su fecha de nacimiento (1824), cuando le comparamos con escritores como Emilia Pardo Bazán (nacida en 1851) y Leopoldo Alas (nacido en 1852). Entre Valera y Galdós (nacido en 1843) media una distancia cronológica de casi veinte años. Hay otras dos circunstancias que le apartan algo de sus contemporáneos (por fuerza lo fue de varias generaciones, ya que muere en 1905). La primera es su entrada tardía en la nómina de novelistas, pues no llegó a completar su primera novela hasta 1874, cuando publicó la más famosa y mejor: *Pepe Jiménez*. A la publicación de esta novela siguió un período de cuatro novelas más: *Las ilusiones del doctor Faustino* (1875), *El comendador Mendoza* (1876),

Pasarse de listo (1877) y *Doña Luz* (1879). La segunda circunstancia es su ritmo de producción novelística, quebrado por diecisiete años de silencio, después de lo cual, ya rebasados los setenta años, Valera publicó sus tres últimas novelas: *Juanita la Larga* (1896), *Genio y figura...* (1897) y *Morsamor* (1899). No fue, pues, Valera un escritor que acudiera de modo regular y consecuente a la tribuna de la novela para la expresión de sus ideas; cultivó, además, la lírica, la crítica literaria y el relato corto (capítulos 3.1, 6.5 y 8.4). Para esto tenía el vehículo de las cartas, siendo un corresponsal infatigable a lo largo de su vida.

Valera alcanzó su mayoría de edad en las postrimerías del breve período del Romanticismo español; éste sin duda ha dejado una huella imborrable en sus novelas, a lo largo del último cuarto de siglo en que seguía componiéndolas. El Romanticismo llegó a ser el patrimonio artístico de Valera: el idealismo romántico, la búsqueda del absoluto, el énfasis sobre los valores del individuo, sólo por el hecho de haber nacido de madre. Las estructuras de la sociedad, el análisis de las condiciones sociales o de las fuentes del poder en la sociedad eran cuestiones que no le preocupaban a Valera, cuyos personajes principales, por lo general, se embarcan en un viaje interior en busca del amor o de la realización de su propio valor individual. Tampoco le interesaba la constitución, como tal, de las capas sociales: aristocracia, clero, burguesía o pueblo. Con la posible excepción de *Juanita la Larga*, historia de una señorita ilegítima del pueblo que alcanza su ideal al casarse con el secretario del Ayuntamiento, Valera, en cuanto novelista, no se preocupaba por el papel que desempeñaría el mundo proletario en una sociedad futura. No podemos decir, pues, que las novelas de Valera se esfuercen en retratar las múltiples relaciones entre el individuo y la sociedad. Hay en los protagonistas valerianos una intención autoconscientemente obsesiva de borrar la sociedad circundante; es como si ésta no existiese. Oleza (1984, págs. 47-63) ha dejado patente el grado de evasión de Valera al respecto, pero sin dar el suficiente relieve al mundo interiorizado retratado por éste, en que la dialéctica de las ideas afectivas y del propio destino juega un papel supremo.

Sin embargo, cuando se habla de temas sociales en las novelas de Valera, conviene recordar que nuestro escritor fue elegido diputado para las Cortes españolas de 1858 y que también fue participante activo en el proceso que desembocó en la Revolución de 1868. Durante el Sexenio revolucionario (concretamente en 1872) fue director general de Instrucción Pública, subsecretario de Estado y diputado. Se ve, pues, que Valera alimentaba ambiciones serias para intervenir la vida política del país. Con tal experiencia política no nos sorprende ninguna tesis crítica —Azaña, 1927; Clarín, 1971; Gómez Marín, 1975; López Morillas, 1972; Montesinos, J. F., 1957; Pérez Gutiérrez, 1975a y b, y Tierno Galván, 1977— que quiera demostrar que Valera en sus novelas «tomaba el pulso» del carácter español en la coyuntura de los años de la Restauración alfoncina. J. F. Montesinos, al hablar de *Pepita Jiménez*, resume así la dimensión secular de las ideas metafísicas de Valera:

Nos referimos al ansia del absoluto que contristaba y atosigaba a aquellos espíritus [como Valera] que no podían asentir a los ideales ni vivir de las esperanzas del catolicismo tradicional, pero que no podían resignarse a vegetar en lo relativo y contingente (1957, pág. 98).

En la mezcla clásica de lo dulce y lo útil en las novelas valerianas, esto último no sale mal librado, cosa que el mismo Valera daba a entender en los comentarios concretos que hizo sobre su ficción novelesca.

En una carrera novelística tan desigual como la de nuestro autor sería temerario decir que su obra como novelista tiene una unidad cerrada. Hay, por supuesto, ciertos rasgos recurrentes, como hemos indicado, que surgen de la influencia del Romanticismo y de la Revolución Francesa: la dignidad del individuo, sus derechos imprescriptibles, la preocupación por el valor del individuo, la búsqueda de su plena realización dentro del marco de las relaciones afectivas; no compartimos, pues, el juicio de J. F. Montesinos (1957, pág. 14) cuando opina que la influencia del Romanticismo sobre Valera fue «meramente exterior y epidérmica». En esta búsqueda suele trascender el papel de la mujer, no tanto en la sociedad (aunque hay vislumbres de esto) sino dentro de la amistad íntima, del amor sexual y del matrimonio. Valera mismo lo expresaba así:

El amor, o dígame la unión afectuosa de la mujer y del hombre, es el principal y perpetuo asunto de toda narración deleitable; es fuente que jamás se agota (1958, pág. 1206).

Dada esta constante preocupación intensa de los personajes valerianos por el propio destino, sus novelas tienden a puntuarse con meditaciones solitarias sobre el problema del porvenir —inmediato o lejano— de dicho personaje. Su trayectoria típica está marcada por un camino de preguntas y dudas, surgidas de esa creciente obsesión. La interacción entre los personajes principales y secundarios puede ser multiforme y compleja como en sus mejores novelas, o sencilla y sin gran desarrollo en las novelas donde se quedan así, es decir, como una serie de meditaciones y acciones aisladas, con poco desarrollo, fuera de esa obsesión primaria. Podríamos llegar, pues, a una «taxonomía cualitativa» de la novelística valeriana, proponiendo la fórmula siguiente: mientras los personajes secundarios no sólo intervienen en la vida afectiva del protagonista, sino también en sus propias vidas, creando así una red de relaciones entremezcladas, Valera puede alcanzar una pintura de gran riqueza psicológica, por la interacción de personajes que aislados hubieran dado menos de sí. Siguiendo este patrón, los dos logros artísticos más destacados de Valera serían *Pepita Jiménez* y *Juanita la Larga*, es decir, primera obra de cada uno de sus ciclos novelísticos.

Estas dos novelas rompen en mayor o menor medida el sentido de aislamiento de los personajes principales de las otras obras. Están compuestas en torno a una red de relaciones entre cuatro personajes, del modo siguiente:

Pepita Jiménez: Pepita / Luis de Vargas / don Pedro / el Deán. Don Pedro está relacionado con los otros tres por ser padre de Luis, hermano del Deán y pretendiente de la mano de Pepita. Ésta y el Deán vienen a ser como rivales para el destino de Luis, quien a su vez, como pretendiente de Pepita, entra en conflicto con su padre y su tío, el Deán. Y así se podrían multiplicar las complicaciones surgidas de las relaciones de profesión, de amistad, de sangre y de amor que se entremezclan para formar una red sutil de conflictos complejos.

Juanita la Larga: Aquí los cuatro personajes clave son los aspirantes a novios: Juanita y don Paco; doña Inés, hija de éste y amiga íntima, a su manera, de

Juanita; y don Andrés, perseguidor de la virginidad de Juanita y amante platónico de doña Inés (y por algunas indirectas del Epílogo, posiblemente su amante de carne y hueso). También don Andrés, como cacique del lugar, es árbitro del futuro profesional de don Paco. Buscando los íntimos resortes de la conducta de este cuarteto, Valera crea una novela de hilos finos y variados.

Volveremos a hablar más detenidamente de estas dos novelas, cumbre literaria, a nuestro juicio, de la obra valeriana. Pero antes atenderemos a aquellas otras en las que generalmente hay un solo personaje principal, con los demás en segundo plano y sin mucha interacción entre ellos dejando así que descuelle un patrón de aislamiento y de meditación solitaria a lo largo del argumento. Veamos, pues, la segunda novela de Valera, *Las ilusiones del doctor Faustino*. Aquí, casi desde la primera página, o por lo menos a partir del título del segundo capítulo («¿Para qué sirve?»), se nos presenta la preocupación del protagonista por el destino, por tener un papel, un rumbo en la vida, tanto en las emociones afectivas como en la fama artística o política. Como también apunta el título, nuestro protagonista nunca llegará a ser héroe romántico ni a deslumbrar en una sociedad de campo o de corte de aquella época. La estructura de la novela promete mucho: el contraste entre la vida campestre de Villabermeja y la de Madrid; y el tema del provinciano ambicioso que llega a la Corte a la caza de fama y —en menor escala— de fortuna. Pero a ninguno de los dos centros temáticos de la novela se le concede el relieve social suficiente para explicar el fracaso de Faustino. Podríamos, quizá, especular que es precisamente la ausencia de cualquier organización sociopolítica en Villabermeja lo que le impele a ir a Madrid. Pero en la misma capital es como si el mundo, más allá del salón y del *boudoir* de Costanza, no existiera. El espacio de diecisiete años entre la salida de Villabermeja y su estancia en Madrid resulta algo torpe; los personajes se nos han enfriado, por así decirlo, si bien esto demuestra a las claras que Faustino, a pesar de tanto tiempo en Madrid, no ha podido avanzar nada por el camino de sus ideales.

Siempre que hablamos del Valera novelista tenemos que reconocer, como hacen la mayoría de los críticos, su extraordinaria capacidad para retratar a las mujeres. Incluso en un libro sobre la representación de la mujer en la ficción decimonónica española, se ha encontrado en las novelas de Valera un feminismo que se deleita en contradecir el negativo cuadro estereotipado de la mujer: «Que las mujeres son ignorantes, vanas y gárrulas, o que aspiran solamente a frívolos placeres materiales» (Charnon-Deutsch, 1990, pág. 40). Pero también es forzoso reconocer que, fuera de los personajes epónimos de *Pepita Jiménez* y *Juanita la Larga*, estos retratos quedan como pinturas aisladas. El sentido de aislamiento de las mujeres de Valera bien podría responder a la realidad social de la época, en que las mujeres eran seres marginados por la estructura del poder, representado por los hombres. Costanza, la primera novia pretendida de Faustino, parece darse plena cuenta de sus posibilidades para asegurarse un futuro cómodo, y rechaza a Faustino porque es pobre, cohonestando su conducta al fingirse una vida pastoril feliz y pobre en Villabermeja, pero no fuera del lugar. Finalmente, Costanza cede a la idea de que «el dinero es el que constituye en esta época, como quizá constituyó en todas, la verdadera aristocracia» (Valera, 1970b, pág. 204), y se casa con un marqués rico que le lleva treinta años. Costanza, a pesar de su sensualidad, y quizá por esa misma razón, es la mujer más calculadora en la obra

novelística de Valera. Pero cuando ella responde a la proposición de matrimonio de Faustino con las palabras: «Dame espera para que yo me interroge a mí misma y me estudie» (Valera, 1970b, pág. 171), está muy dentro de una línea de mujeres valerianas que estudian, calculan y discurren mucho, antes de abrazar el destino que les espera.

Cuando Costanza escoge el bienestar material, Faustino busca un bálsamo para su amor herido en la tertulia de Rosita. Pero las circunstancias de la época —al menos en la mente de Rosita— no pueden consentir que un hombre hable a una mujer, aparte de la conversación general, sin que ella, a pesar de sus propias protestas de amistad desinteresada, no deje de sentirse ultrajada cuando el protagonista empieza sus amores con «la inmortal amiga», María. Ésta, al quedarse al margen de la sociedad faustiniana por su bajo estado social, tiene que valerse de disfraces románticos y de otros toques melodramáticos para conquistar el interés y el afecto de Faustino. Las tres mujeres —Costanza, Rosita y María— representan respectivamente el amor romántico-sensual, el amor amistoso y de compañerismo, y el amor de fidelidad conyugal. Sumando y restando de estos retratos femeninos, vemos en ellas una poderosa energía, tanto mental como física, de seres cuyos deseos se encuentran marginados por la sociedad de la época y que tienen que valerse de toda su inteligencia y vigor para poder salir adelante.

Si *Las ilusiones del doctor Faustino* no termina por ser un logro artístico, se debe en parte al hecho de tener un hombre inactivo como protagonista. En consecuencia, Valera tiene que repartir ese papel entre él y dos de las mujeres: Costanza y María (Rosita tiene menos relieve que éstas). Tampoco hay mucha interacción entre las tres mujeres y terminan por ser retratos aislados. Sólo pensando en la sorprendente calidad energética de aquéllas podemos explicarnos la intrusión metaficticia del autor —casi única en la larga nómina de obras de novelistas españoles decimonónicos— a principios del capítulo 7 de *Las ilusiones del doctor Faustino*. ¿Qué motivos, dentro de las convenciones narrativas de la época, podían inducir a Valera a romper abiertamente con los moldes de fingida veracidad histórica del relato, que se habían impuesto sobre la novela realista europea? La razón, entre mil, que nos da Valera, es que nada podía lograr con el protagonista indeciso que había escogido para su novela:

Hay en mi mente mil razones que la inclinan a no proseguir la narración de esta historia. Sólo el compromiso que contraí al empezar su publicación me lleva ahora a continuarla. El protagonista me desagrada cada vez más (Valera, 1970b, pág. 152).

Bien a las claras se ve, al leer la novela, que lo que realmente atrae a Valera es el alma femenina cuando se roza con el destino afectivo, sea de amistad, de amores o de matrimonio. En *Las ilusiones del doctor Faustino*, Valera ha logrado retratos intensos de estas preocupaciones, sin poder encajarlas dentro de una dinámica social. Las tres mujeres son seres esencialmente aislados, ajenas a cualquier interacción entre ellas, o a entrar en tensión con el que representa para sí mismas las posibilidades de un desenlace satisfactorio, porque el objeto de su pasión es un hombre que no tiene energía para gastar con los demás. Como apunta

el narrador de Faustino: «Creía en sí mismo, y no creía en nada exterior que le llamase, moviese y estimulase» (Valera, 1970b, pág. 279).

En su siguiente novela, *El comendador Mendoza*, el novelista crea un protagonista activo. Aquí es el comendador quien se ve embrollado dentro de una acción «práctica», nacida de su deseo de evitar que su hija Clara se meta a monja. El comendador, en medio de todas sus maniobras, encuentra por casualidad un amor crepuscular con una joven. (Este tópico del viejo y la niña es recurrente a lo largo de la ficción de Valera. Recuerda, en cierto modo, al tema *faustiano* en lo que concierne a remozamiento y vida nueva.) Casi todo el argumento se centra en solucionar los problemas de Clara y su madre, pero con respecto al nivel de intensidad de la novela, el verdadero protagonismo recae sobre la vida interior de doña Blanca, un ser torturado por remordimientos religiosos como consecuencia de los amores ilícitos con el comendador a principios de su matrimonio. Su total entrega a esos amores, frente a la entonces despreocupada actitud del comendador, otra vez nos convence de que para Valera la mujer era el elemento más importante del misterio afectivo, que la atraía como poderoso imán.

Hemos observado que gran parte del interés novelesco de *Las ilusiones del doctor Faustino* se reparte entre tres mujeres pendientes de un hombre indeciso y abúllico. Algo semejante, en cuanto a los personajes femeninos, ocurre en *El comendador Mendoza*. Aquí también hay tres mujeres: Blanca, Clara y Lucía, todas colocadas en un segundo plano desde el punto de vista del argumento de la novela, cuyo peso recae sobre el comendador. Todas dependen, a sabiendas o no, de las actividades del caballero, un tipo razonable y racional, producto de la Ilustración dieciochesca, que dirige efectivamente el comportamiento de las tres mujeres. Pero el interés del relato no puede residir en las soluciones buscadas para evitar que la hija de doña Blanca se meta en el convento, al parecer el principal argumento de la novela. Indudablemente el personaje más intenso, y quien materialmente se gasta la vida por su obsesivo sentido de culpa y vergüenza sexuales, es doña Blanca. Con este personaje, Valera ha conseguido la síntesis más poderosa de la sentencia luterana: *pecca forte, crede fortior*. En medio de una entrega total al delirio sexual con el comendador, doña Blanca había sentido sus más atroces momentos de remordimiento y asco. Encerrada durante años con su culpa obsesiva, Valera no le concede el relieve suficiente para ejercer de protagonista. Su mala conciencia, su feroz catolicismo chapado a la antigua, y los estragos que todo ello hacen en su vida, por la misma intensidad sensible y afectiva del personaje, deberían haber ocupado el primer plano de la novela. Sin embargo, lo que se nos ofrece en *El comendador Mendoza* es la victoria del temperamento razonable del comendador. Dejando a doña Blanca a la sombra del comendador, Valera nos enseña su filosofía optimista y no considera como problema la cuestión religiosa que plantea la caracterización de aquélla. El «espíritu conciliador y sincrético» (Valera, 1967, pág. 224) del que habla Valera cuando quiere pintar su estado de ánimo al sentarse a escribir su *Pepita Jiménez*, se muestra también en *El comendador Mendoza*, donde el autor parece decirnos que todo puede resolverse mediante la generosidad del protagonista, capaz de perder su fortuna por salvar los escrúpulos de doña Blanca. En efecto, hay una veta de optimismo en la obra de Valera que tiende a sofocar el protagonismo de cualquier personaje atormentado por cavilaciones lúgubres o insatisfechas. He-

mos visto por su intrusión metaficticia en *Las ilusiones del doctor Faustino* que Valera no quería comprometerse más que a medias con personajes de tal índole, y esto mismo sucede en los casos de Braulio en *Pasarse de listo* y del padre Enrique en *Doña Luz*. Si su buen instinto de novelista impedía a Valera retratarlos fielmente en una lucha interior con su propio sentido de valer, esto cedía paso a su fe idealista para quitarlos de en medio antes de que sus cavilaciones perturbasen a la sociedad circundante. ¿Cómo explicarnos, si no, los suicidios de Faustino y Braulio, y los suicidios por atrición de Blanca y Enrique, cuatro muertes de curiosos impertinentes, en las primeras cinco novelas de Valera? Enrique Tierno Galván (1977, pág. 123) en su profundo ensayo situó la obra de Valera dentro del pragmatismo «empresarial» canovista de la Restauración española. Lo que vemos, pues, en *Las ilusiones del doctor Faustino* y *El comendador Mendoza* son retratos muy interesantes pero aislados, en donde el interés central del cuento se desplaza hacia personajes colocados en un segundo plano, creando así un desequilibrio en la narrativa, producto quizá de un vaivén entre idealismo y pragmatismo en la concepción valeriana de la sociedad de su época.

Ya en *Las ilusiones del doctor Faustino* Valera había ubicado parte de la acción en Madrid. En *Pasarse de listo* la escena se aleja casi por completo de Andalucía para situarse principalmente en la capital. Este cambio de localización viene acompañado de un ambiente de pragmatismo —si no cinismo— en la actitud predominante de los habitantes de la capital. El título de la novela hace referencia con toda probabilidad a la sensibilidad excesivamente rebuscada del protagonista, don Braulio, quien se siente muy a disgusto —como provinciano que es— dentro de la *high-life* madrileña, o lo que pasa por tal. También el título podría referirse a la bella aunque pobre Inesita, quien se rinde al joven conde de Alhedín en amores libres, valiéndose de toda su inteligencia para salirse con la suya. Inés todo lo hace a escondidas de su hermana Beatriz, esposa de Braulio, y también «se pasa de lista», ya que por su manera decidida pero secreta de ir al encuentro de su propio destino, se produce la muerte de Braulio, al creer éste que su mujer es la que tiene amores con el conde. En un personaje como Braulio vemos una modalidad característica de Valera, que se manifiesta con distintas variantes en sus obras: la psicología de la persona que se siente superior a los que le rodean, pero que está desprovista de cualquiera de los medios (nacimiento, fortuna, educación, fe religiosa, caridad para consigo mismo) que le permiten expresar esta superioridad, la cual pugna dentro por estallar a la vida activa.

Al final de *Pasarse de listo*, Inesita cree «que lo mejor que don Braulio podía haber hecho era matarse» (Valera, 1958, I, pág. 527). El narrador, como epígrafe valedero para su historia, también se imagina en boca de Inesita una cita clásica y cínica para que el lector vea la despreocupación de aquélla hacia la sensibilidad torcida de su cuñado: «Perezca como él quien imitare su ejemplo» (*Ibíd.*). Si bien hay cierta crudeza, impropia de Valera, en este final abrupto, con la muerte de Braulio se quita de la escena un estorbo desagradable. Esto permite que su viuda, joven aún, contraiga segundas —y felicísimas— nupcias con Paco Ramírez, personaje descrito como «tan fuerte, tan sereno y [...] tan seguro de sí» (pág. 519). Los valores morales de Braulio (su entereza de costumbres, su fidelidad, su amor a Beatriz, que le impide valerse de medios homicidas para lavar la supuesta mancha de su honor) cuentan poco frente a su huraño nerviosismo. Po-

dríamos decir que con tales personajes (Faustino, Blanca, Braulio y Enrique) Valera practica una especie de eutanasia anticipada, porque, aunque fascinado con ellos, los mata al final por ser ciudadanos incómodos de la república valeriana de las letras.

Al cierre del primer ciclo de novelas, el autor vuelve a la provincia de Córdoba con *Doña Luz*. Otra vez en esta novela nos encontramos con un desplazamiento del protagonismo novelístico. Todo parece estar centrado en torno a doña Luz, bella e inteligente como ninguna otra heroína de Valera. Pero este personaje se guarda bien de mostrarnos sus más íntimos pensamientos, y tendríamos que acudir a un análisis freudiano para aclarar los recintos interiores de una mentalidad que se siente atraída por los misterios más oscuros y más profundos de la existencia humana, y que, sin embargo, quiere tenerlos empaquetados y controlados dentro de una dulce forma estética. Tal es el caso de la doble representación artística que Luz tiene en su gabinete: la exterior es la Cruz de Cristo decorada con «muchas flores lindamente pintadas» (Valera, 1970c, pág. 74), mientras que la escondida, que se revela por un resorte mecánico, es una faz de Cristo lívida, macerada y cadavérica. Dentro, pues, de la tranquila existencia de Luz hay por cierto una inquietud física y metafísica en su vida que entra en crisis momentáneamente cuando ella ve delante y a solas el cadáver de su amante *in mente*, el padre Enrique. Luz se acerca al cadáver y lo besa: «Puso los labios en su frente macilenta, y luego en sus dormidos párpados, y luego en su boca, ya contraída, y los besó con devoción fervorosa, como quien besa reliquias» (*Ibíd.*, pág. 181). A pesar de la imagen religiosa de las cuatro palabras finales de la cita, podríamos preguntarnos freudianamente: ¿Es éste el único caso de necrofilia en la novela decimonónica española? Al menos, dentro de los clásicos ejemplares del género realista español de ese siglo, no nos acordamos de ningún personaje que bese la boca de un cadáver reciente «con devoción fervorosa». Clarín notaba esta íntima verosimilitud de nuestro escritor cuando apuntó que «ningún autor como Valera señala el gran adelanto de nuestros días en materia de pensar sin miedo» (Clarín, 1971, pág. 74). Durante los mismos diálogos neoplatónicos redivivos en capítulos anteriores de *Doña Luz*, se pone en duda la sinceridad del trozo de *El cortesano* de Castiglione donde Pietro Bembo, en su apoteosis del amor, habla del beso de los amantes como la cosecha que hace el amante del espíritu y del alma que se escapa de la boca amada. Y como apunta el narrador de los sentimientos de Luz, al ver el cuerpo del padre Enrique que está a punto de fallecer: «¿Quién sabe los extraños y tristes pensamientos que atormentaban a doña Luz cuando entró en el cuarto donde el padre estaba en cama, en el cuarto mismo que ella había ocupado hasta que se casó, y donde había dormido durante más de doce años?» (Valera, 1970c, pág. 180).

El desplazamiento del protagonismo en *Doña Luz* es consecuencia de la propia frialdad de la heroína, que deja lugar para que el bueno del padre Enrique adquiera relevancia temática por la profundidad y entereza de su amor hacia doña Luz. El padre se impone a sí mismo un silencio social, pero confía sus íntimos pensamientos a un diario o memoria, para poder comunicarse con Luz siquiera después de su muerte. Y así hay más expansión, a la vez que profundidad, en la caracterización del sacerdote, mientras que Luz se deja deslumbrar por las prendas superficiales, llamémoslas sociosexuales, de don Jaime. Ella sólo

puede rescatar una parte de su amor al padre Enrique dándole besos de ultratumba y poniendo el mismo nombre a su hijo, fruto de su casamiento engañoso. El padre, en cambio, gastado y desgarrado por un amor encerrado dentro del círculo encantado de la teoría, consigue un protagonismo desplazado, por la mezcla de noble madurez y de adolescencia torturada en su composición. Otra vez es el tipo más razonable y aun frío, pero no exento de cierta generosidad, quien lleva el protagonismo formal, mientras que, en cuanto al fin novelesco que se le concede, el personaje más intenso queda relegado a un segundo plano.

Cabe ahora preguntarnos si Valera, al crear personajes de tanta intensidad como Blanca y Enrique, y personajes obsesivos como Faustino y Braulio, no sentía a la vez una mezcla de atracción hacia ellos y arrepentimiento por haberlos sacado a la luz de la imprenta. No hay duda de que nuestro autor se sentía atraído por las profundidades afectivas del ser humano, o lo que él mismo llamó «lo íntimo del alma» (1958, II, pág. 195). Si se hiciera una concordancia de palabras significativas en la novela valeriana, palabras como «centro», «penetrar» o «íntimo» serían claves. Las novelas de Valera son un viaje al centro del individuo, visto en sus relaciones consigo mismo y con las personas que más estrechamente le conmueven. Para esto, avenidas y alamedas públicas, el café o el casino, le interesan menos; tampoco, por supuesto, las grandes instituciones como la Iglesia, las dependencias del Estado, las Cortes, la Bolsa o los bancos. Citemos otra vez a Leopoldo Alas, quien notó con certeza el valor de las novelas de Valera en este punto:

Por los subterráneos del alma [...] camina Valera con tal expedición «como Pedro por su casa», y el lector que tiene alientos y voluntad para seguirle visita con él regiones del espíritu que jamás fueron reveladas a esta literatura española, que por siglos tuvo prohibida la entrada en tales abismos (Clarín, 1971, pág. 148).

Por el gran salto que suponen los diecisiete años que median entre *Doña Luz* (1879) y *Juanita la Larga* (1896), notamos que para Valera los años no pasan en balde, y así tiene que fiarse más de la memoria —o de la memoria histórica ajena, en su última novela, *Morsamor* (Montesinos, J. F., 1957, págs. 184-188)— que de su propia fantasía. Sus tres últimas novelas vieron la luz cuando Valera ya había rebasado los setenta años (y casi los setenta y cinco en el momento de la publicación de *Morsamor*). Pero, a pesar de la marcha de los años, Valera consiguió con la primera novela del ciclo, *Juanita la Larga*, una obra casi perfecta en cuanto retrato de unas conciencias sutiles y harto enrevesadas, en la pintura de las relaciones entre Juanita y el cacique don Andrés, y sobre todo, en el retrato de la incomparable aunque detestable doña Inés. El único defecto de *Juanita la Larga* es la presencia de tanto costumbrismo cordobés, que no tiene nada que ver con el argumento, si no es para demostrarnos lo poco que atienden los personajes principales a estos retablos andaluces, con sus fiestas patronales, comidas típicas y pasos de Semana Santa. El cacique don Andrés se relaciona mínimamente con estas festividades rurales y se distancia en lo posible de ellas, pagando a otros con la intención de no tener que intervenir personalmente en las mismas. No hay que olvidar que don Andrés está obsesionado por la inquie-

tante belleza de Juanita. Será necesario volver más detenidamente sobre esta novela, segunda en importancia, a nuestro juicio, de las del autor.

En *Genio y figura...* también hay largas descripciones costumbristas de la vida de un sector de la sociedad de Río de Janeiro, conocida antaño en su época como diplomático en aquella ciudad y rememorada ahora en su novela. La protagonista, Rafaela, apodada La Generosa, es el memorialista más famoso de las novelas de Valera, y el contenido del diario escrito por ella es lo que salva a la obra de ser mera pintura costumbrista de aquella sociedad y región brasileñas, o una dilatada relación de las fatalidades sexuales de Rafaela. Gran parte de la novela —justo antes de que el lector encuentre el diario escrito por la protagonista— consiste en una procesión de los hombres ligados a ella. Hay poca o nula relación entre éstos, a excepción de la competencia establecida entre dos de ellos que termina finalmente en un duelo a muerte. Pero estos personajes, una vez que salen del *boudoir* de Rafaela, apenas se habla de ellos.

Para las relaciones entre Rafaela y su hija Lucía, descritas por la primera en su diario, Valera se apodera de sus dos temas predilectos: el valor y el destino del individuo, por una parte, y la relación afectiva interpersonal, por otra. Clarín había elogiado las páginas del diario de Rafaela en estos términos: «*Genio y figura...* empieza como una broma de buen gusto, aunque algo picante, y acaba con austera impresión, con rasgo patético, de efecto más grande, por su sobriedad clásica» (Valera, 1975, pág. 34). Sobre todo hay que destacar la relación problemática entre Rafaela, ex prostituta llegada a una esfera de mediana respetabilidad en la sociedad parisiense (aunque con no pocas muestras de un esnobismo cursi), y su hija Lucía, que termina por entrar en un convento, por vergüenza de su madre, según nos confía la propia Rafaela en su diario. El suicidio de Rafaela, que cree encontrarse en los umbrales de la vejez al cumplir los cincuenta años, y que quizá no quiere verse acosada sexualmente por un tipo tan tieso y tan falto de imaginación como es el vizconde de Goivo-Formoso, es efectivamente el *ave atque vale* de Valera a la sociedad burguesa de la ciudad como materia novelable. El juicio de Clarín hablando de la parte *fluminense* de *Genio y figura...* como «broma de buen gusto, aunque algo picante», nos parece exacto, porque el nivel de esta parte de la novela rara vez alcanza la profundidad de análisis psicológico que tienen las demás. Lo que se nos presenta es una serie de aventuras y amores aislados de poca trascendencia y que no van más allá del goce epidérmico, a menos que califiquemos de altruista la reflexión de Rafaela sobre uno de sus encuentros sexuales: «Yo fui mil y mil veces más dichosa de su dicha [del amante] que de la mía» (Valera, 1975, pág. 207). En suma, aunque podría decirse de este libro —en términos de la crítica clariniana— que empieza superficialmente y termina escudriñando hondamente el alma y la conciencia de una mujer promiscua, el libro en conjunto no logra una síntesis entre la parte despreocupada de entrega venérea y la parte en que Rafaela tiene que hacer frente al único fruto de sus amores.

En *Morsamor*, Valera se deja llevar por una vieja preocupación, aquella que desde *Pepita Jiménez* le tenía cautivo: el destino y el valor del individuo. También interviene aquí de una manera decisiva el papel de la fortaleza y de la perseverancia en la conquista del propio destino. Estas cualidades las habían mostrado ya Luis de Vargas en *Pepita Jiménez*, cuando pide cuentas al conde de

Genazahar por su actitud poco respetuosa hacia Pepita, y Juanita, que vence en una lucha física con el cacique don Andrés, oprimiéndole el pecho con su rodilla de amazona. Los trabajos hercúleos de Morsamor, sin embargo, le sitúan hasta cierto punto dentro de un nuevo marco de protagonismo valeriano, por las mismas fatigas y aventuras sin fin que él experimenta al remozarse por nigromancia e intentar dar la vuelta al mundo del siglo XVI, época en que se ubica esta última novela.

Morsamor es sin duda la novela más cervantina de Valera, según la descripción machadiana del *Quijote* como diálogo complementario. Pero resulta que la complementariedad en *Morsamor* entre el hidalgo y su escudero, ambos antiguos colegas del claustro transformados en aventureros del Descubrimiento portugués, es más aparente que real, porque el compañero Tiburcio en la nueva existencia tiene más trazas de ser brujo o familiar que escudero de carne y hueso. La mezcla de aventura y amor en esta novela denota los límites de la misma, ya que en los amores de Morsamor hay poca o nula comunicación entre él y sus amantes: donna Olimpia y Urbasi. Con la primera, cortesana curtida en pasados amores, Morsamor tiene la sensación de haber sido escogido como uno de tantos, y la bella dama bien podría merecer la calificación de «compañera de viaje» de Morsamor, tanto en su sentido político como en su acepción literal. Si estos amores no llegan más allá de una mutua necesidad, sin otra trascendencia, entre el aventurero y su verdadero amor, con Urbasi, hay una enorme distancia cultural que imposibilita cualquier entendimiento social o intelectual.

Este cuento de hadas faustiano está relacionado con el incipiente modernismo artístico de finales de siglo. Hay un gran sentido de aventura lúdica en *Morsamor*, cuyo protagonista parece ser invulnerable en las aventuras que corre, y pasa por ellas con un aplomo activista que dificulta el conocerle a fondo. También *Morsamor* responde al «irónico destino» orteguiano de la *Deshumanización del arte*, en que, según Ortega, «el arte mismo se hace broma». La segunda vida de Morsamor, que ocupa casi la totalidad de la novela, queda consignada a la esfera del sueño, y no sólo sueño nigromántico, sino también, respondiendo a la preocupación obsesiva del protagonista de alcanzar un paraíso terrenal, sueño sólo conseguido en sueños. Todas las aventuras marciales, los amores, los trabajos físicos, el mando de tropas y mercenarios, el último y al parecer definitivo naufragio abrazado a la moribunda donna Olimpia, terminan en el rincón encantado del convento de donde salió Morsamor.

La «reconciliación suprema» —título a modo de epílogo de *Morsamor*— responde a otro sueño vital valeriano: la reconciliación del individuo con su mortalidad y con su fe en un mundo mejor de ultratumba. El último cuadro del protagonista nos muestra al individuo solitario frente a la muerte, intentando —y consiguiendo— quitar de en medio todo estorbo afectivo o intelectual. Al final, Morsamor puede decir:

... desprendiéndome de todo afecto pasajero, de toda liviana inclinación a las cosas creadas, logré subir hasta el manantial inagotable de donde todas manan y en el amor del bien soberano cifrar y confundir todos mis otros amores, empezando por el de mí mismo (Valera, 1970a, pág. 330).

Para Valera, en cuanto novelista, el destino individual es lo más absorbente. Si empieza en *Pepita Jiménez* con una pareja joven, muy enamorada, que funda una familia, termina un cuarto de siglo después en *Morsamor* renunciando a la sociedad modesta que se caracteriza por el amor a la mujer, el matrimonio y la familia, lo que —en palabras del protagonista— termina «reteniéndome cautivo y arrancando a mi espíritu las alas con que pensaba volar tan alto y el ímpetu vigoroso con que pensaba sumirse en el abismo del ser y hacerse superior a todo lo creado y contingente al penetrar en dicho abismo» (*Ibíd.*, pág. 329).

Tiempo es ya de analizar las dos novelas más logradas de Valera. En *Pepita Jiménez* y *Juanita la Larga* tenemos una red de relaciones afectivas y sociales tejidas por lazos de sangre, sociedad, religión, trabajo, amor o matrimonio, y por inclinaciones amistosas o sexuales. Indudablemente, en estas dos novelas, las mallas de una red social y afectiva están estrechamente entrelazadas por estar construidas con más fineza y fuerza. Pero mientras que en *Juanita la Larga* hay una separación entre la vida costumbrista y rutinaria de la colectividad y la del cuarteto de personajes principales, en *Pepita Jiménez* el ambiente del lugar, la naturaleza circundante, la noche de San Juan, el papel que tiene la sirvienta de la protagonista, son todos elementos importantes que estimulan a don Luis para entregarse a Pepita, desempeñando un papel integral en dicha novela.

El costumbrismo de *Juanita la Larga* tiene mucho más que ver con Juana, madre de Juanita, que con la joven protagonista, porque Juana por sus legendarios conocimientos culinarios es una parte imprescindible de las comidas de feria. Como personaje, Juana permanece en este nivel rutinario durante toda la novela. A principios del capítulo 39, Valera demuestra la diferencia que hay entre madre e hija cuando el narrador nos dice, refiriéndose a la primera, que Juanita «confiaba tan poco en su circunspección y en la serenidad de su juicio, que no se atrevió a decirle nada» (Valera, 1985, pág. 254) de su declaración de amor a don Paco, sin preparar el terreno de antemano. Juana acepta la estructura social que le ofrece el rango de cocinera (o costurera) mayor para las ferias del lugar. Al querer picar más alto, Juanita se ve mezclada entre unas mallas sociales que le exigen la expansión de sus esfuerzos mentales, y aun de su fuerza física, para salirse con la suya. Juanita encierra algo del carácter de la Fortunata galdosiana, y su conciencia, rica de percepciones y reflexiones, puede compararse sin duda con este gran personaje. Para el retrato de las pasiones de odio, envidia y orgullo de los personajes en esta novela hay que destacar los encuentros entre Juanita y doña Inés. Aunque el narrador finge ser árbitro neutral al describir la fría seguridad de doña Inés en contraposición a las dificultades de Juanita para salir adelante, en ese contraste engrandece a esta última. Y si en algo aventaja Juanita a Fortunata es en la feliz concordancia entre pensamiento y acción, no sin antes luchar con sus propias dudas y vacilaciones. No sólo domina físicamente a don Andrés y a doña Inés, encerrándola en una alcobita para que sea testigo involuntario del donjuanismo del cacique, y así reivindicarse ella misma como mujer digna, sino que con su plan consigue sobrepasar a ambos en inteligencia y sentido estratégico. Francisco Pérez Gutiérrez (1975a, pág. 89), al comentar la «salud psíquica y pura instintividad vital» de Juanita, quizá no subraya suficientemente la condición inteligentísima de esta heroína —y otras— de Valera. Así, la ética y la pragmática se armonizan en la figura de Juanita, cosa inu-

sual en Valera, cuyos personajes muchas veces suelen vivir o morir abrumados por el remordimiento o la frustración. Comparados con Juanita, los otros tres personajes principales, a pesar de ser retratos bastante complejos, nos dan la sensación de vivir dentro de unos círculos de conciencia más estrechos y de obrar con menos movimiento y decisión.

El cuarteto de personajes principales en *Juanita la Larga* constituye el grupo social más extraño en las obras de Valera, porque son todos de origen humilde, y Juanita incluso es ilegítima. Doña Inés, como Juanita, también ha picado alto para casarse (aquí hay toda una capa de ironía en sus relaciones), pero se encuentra con un matrimonio de nulo compromiso por parte del marido marqués, aun en sus mejores tiempos, y se refugia en una religión sensual, en la lectura de libros como *Estragos de la lujuria*. La fineza de Valera para calibrar su hipocresía es digna de incluirse en cualquier antología de la ironía, porque el autor desmascara la mentalidad de doña Inés por el procedimiento, al parecer despreocupado, de mostrarnos sus pensamientos, fingiéndose radiógrafo de las reflexiones de aquella cuando en realidad su retrato es la obra de un gran ironista. Germán Gullón (1976b, págs. 151-153) ha aportado a este respecto unos datos valiosos para el estudio del papel del narrador —de sus precisiones y titubeos— en el retrato irónico de doña Inés. En el «Epílogo», doña Inés, misteriosamente, da a luz a cuatro hijos durante los años en que su marido «se quedó lelo, paralítico y con los dedos engarabitados» (Valera, 1985, pág. 291), porque éste ha sufrido, según parece, una seria hemiplejía, con pérdida del uso de la palabra. En la frase que sigue a las noticias de los alumbramientos de doña Inés leemos que «el cacique permanece soltero». La yuxtaposición bien podría sugerir que los amores platónicos de doña Inés y don Andrés se han vuelto amores de carne y hueso. Nos imaginamos fácilmente las conversaciones de esta pareja después de la famosa escena del encarcelamiento de doña Inés. Dados los intereses escabrosos de doña Inés y el hecho de que Valera nos advierta de su desnudez física cuando Juanita está con ella para ayudarla a vestirse es del todo posible un cambio de rumbo dentro de un matrimonio fracasado. ¿Tenemos aquí una variante respecto al retrato de la vida de doña Blanca en *El comendador Mendoza*?

El maestro de escuela del lugar, uno de los personajes menores de *Juanita la Larga*, «que era liberal e individualista», propone su tesis para la sociedad futura, y arguye: «Lejos de caminar hacia el socialismo, yo creo que la civilización propende a extender y afirmar más cada día los derechos individuales» (*Ibíd.*, pág. 156). Y toda la temática de *Juanita la Larga* tiende a exaltar la ruptura de cualquier yugo impuesto por la colectividad del lugar. Como hemos apuntado anteriormente, todo el costumbrismo de *Juanita la Larga*, es decir, las reuniones de tertulia, de la iglesia, de la feria, sirven para dar más relieve al aislamiento de los personajes principales en la vida colectiva. Don Paco, por ejemplo, tipo burócrata con cara humana, al intentar proseguir su noviazgo con Juanita, deja que sus propias inquietudes se le sobrepongan tanto que se pierde en las soledades del páramo y casi sale por completo del argumento principal. La única consecuencia importante del costumbrismo retratado en la novela es la aparición de Juanita en la iglesia durante la feria, vestida de seda. Dicha vestimenta, regalo de don Paco, provoca la reprobación del cura y de la congregación. Se trata de un acto individualista que, por desentonar con las normas sociales, escandaliza a

los siempre conformistas habitantes del lugar. El casamiento de Juanita con don Paco es otro desafío individualista a las normas vigentes, como también lo es el que Juanita rechaza de una manera tan ruda las atenciones atrevidas e impertinentes del cacique. Cuando Juanita le oprime el pecho a don Andrés es, a su modo, un ejemplo simbólico del triunfo de la doncella pobre sobre el poder envidiado. Pero el diálogo que precede a este cuadro subraya también su posición de individuos libres, sin otras responsabilidades que las suyas propias. Por su parte, Juanita, al escoger el camino que la conduce a los brazos de don Paco, hace toda una declaración sobre la libertad del individuo. Los intentos de éste por encontrar un *modus vivendi* frente a o a espaldas de las normas que están vigentes en una sociedad determinada, hacen de *Juanita la Larga* una novela de gran penetración psicológica y una de las obras más provocativas de Valera.

Nuestra tesis, tras este breve repaso de las novelas de Valera, es que todas ellas se componen, por lo general, de individuos inmersos en un estado de aislamiento y dominados por un sentido abrumador de su propio destino. Ante preocupaciones tan intensas, las estructuras sociales pierden su importancia en las novelas. Las dos mejores, sin embargo, rompen hasta cierto punto este sentido de aislamiento en lo que concierne a los personajes principales. Lo que también encontramos en *Pepita Jiménez* es el intento de superar las preocupaciones individualistas para lograr un enlace armónico entre éstas y la sociedad del lugar: iglesia, caciquismo, vida de familia, de trabajo y de feria. Aun el que debía estar menos satisfecho del desenlace de la historia de Pepita y Luis —el Deán— puede congratularse de que la vocación sospechosa de Luis haya sido puesta a prueba y corregida a tiempo. Las síntesis de todas las contiendas y conflictos hace de *Pepita Jiménez* una obra maestra en cuanto a su forma y estructura, pero también estas mismas divisiones de opinión dejan traslucir un nutrido número de cuestiones de gran trascendencia humana, que no pueden resolverse del todo, a pesar del epílogo clásico que parece atar todos los cabos sueltos en la vida novelesca de los personajes. Quedan por discutir, después de leída esta novela, algunos aspectos tan significativos del universo de Valera como el valor de la vida activa frente a la vida contemplativa, o de la teoría intelectualista frente al conocimiento práctico; las buenas intenciones idealistas en pugna con las atracciones físicas; el papel de la naturaleza y, a menor escala, del arte en nuestra formación; el valor de la religiosidad laica contrapuesta a la clerical; el papel de la caridad o filantropía activa dentro de los dos estados (Pepita sucede en este punto al señor vicario de la parroquia, después de su muerte); en suma, la búsqueda del camino de la perfección a través de las muchas modalidades de estudio, trabajo y conducta que se nos ofrecen en *Pepita Jiménez*.

Esta novela, por su estructura cuatripartita «Prólogo», «Cartas de mi sobrino», «Paralipómenos» y «Epílogo», se convierte en un coro de voces narrativas que representan los puntos conflictivos y armónicos de la historia de los amores del seminarista y la viuda, ambos demasiado jóvenes para la situación en que se encuentran al principio de la novela. El «Prólogo» nos presenta al editor del supuesto manuscrito hablando en nombre propio, cambiando nombres de otros, y editando sucesivamente comentarios y cartas. Su presencia da un tono de organización y de trabajo metódico al conjunto, cierto aire de certidumbre, reforzado por el título —Paralipómenos— de la sección que sigue a las primeras

«Cartas». Esta palabra, un tanto exótica, se emplea aquí con la significación que le da el propio editor en el Prólogo: «la de completar el cuadro» que las cartas de don Luis dejan inconcluso. La voz narrativa de estas «Cartas» refleja la confusión del seminarista, y la voz del editor viene a actuar como centro de conciliación y de certeza, invitándonos a observar las dudas y arrepentimientos de los personajes como el proceso ineludible del desarrollo de la cultura humana. Ruano (1984), incluso, ha propuesto elocuentemente que el padre de Luis, don Pedro, es el autor de «Paralipómenos», reforzando así la dialéctica entre confusión y certidumbre que hace de *Pepita Jiménez* la novela más compleja de Valera. Si acaba como un cuento de hadas con un discutido *happy end*, esta «novela abierta», calificada así por su más reciente editor, Leonardo Romero (Valera, 1990, pág. 95), dejará siempre en su estela los problemas humanos delineados en nuestro párrafo anterior.

Porque Valera en *Pepita Jiménez* mantiene los pies firmes en la naturaleza del lugar, la cual juega un papel tan importante como los libros devotos y las especulaciones religiosas de Luis. En esta dialéctica, *Pepita Jiménez* ofrece un aspecto representativo poco común en las novelas de Valera, sin perder de vista las múltiples corrientes irónicas que fluyen bajo estos papeles de religión y secularismo. Además del padre Vicario, uno de tantos curas benevolentes presentes en las novelas valerianas, aunque sin mayor trascendencia temática, aquí nos encontramos con el Deán, que representa la Iglesia docente, militante y evangelizadora, no tanto por su oficio como porque, al parecer (aunque no se precisa en el texto), es director del seminario donde Luis se prepara para el sacerdocio y la vida misionera a la que teóricamente aspira. El casino —catedral secular del Ochocientos español— también actúa como lugar simbólico para la iniciación de Luis en su nueva vida de hombre de familia. El hermano mayor del Deán, don Pedro, padre del seminarista Luis, ejerce de cacique en el lugar, y así surgen no sólo indicios de una competencia sorda entre el hermano heredero del patrimonio familiar y el hermano menor destinado a la Iglesia, sino entre el racionalismo pragmático del cacique y la teología intelectualista del Deán.

Luis, objeto de la rivalidad entre los dos hermanos, es uno de tantos personajes valerianos cuyo estado ilegítimo le dota de una psicología enrevesada en las relaciones con su familia y con la sociedad. Valera toca, pues, una serie de variantes irónicas en torno a este triángulo argumental que a su vez se entrelaza con otros triángulos —y cuadrángulos— (por ejemplo, las mismas relaciones Deán / don Pedro / Luis / Pepita) para componer una obra de gran unidad, definida por la atracción centrípeta de las relaciones afectivas entre Luis y Pepita. (Véase también el relato de Carmen Martín Gaité, 1980, págs. 12-25, sobre las cinco «Celestinas» en *Pepita Jiménez*: la Primavera, el señor Vicario, el Deán, don Pedro y Antoñona.) Si Luis de Vargas constituye el centro de una competencia enmascarada entre los dos hermanos, representantes a su vez de la vida mundanal y religiosa —aunque entrelazadas por una misma situación familiar—, Pepita también supone otro centro de conflicto entre padre e hijo, ya que el cacique ha puesto los ojos en ella y tiene la idea de pedirla como esposa. Luis además es objeto de cierta rivalidad entre Pepita y el Deán; la muchacha se imagina que ella es quien le arrebatara al seminarista lejos de los altares de Dios, lo que la sitúa en competencia sacrílega con la Deidad para lograr la devoción de Luis.

Siendo tantos y tan variados los retratos de la psicología femenina en Valera (recordemos una nómina escueta en los personajes de Costanza, María, Rosita, doña Blanca, Inesita, Luz, Juanita, doña Inés y Rafaela), la caracterización de Pepita no ha sido superada dentro del conjunto de mujeres jóvenes solteras que quieren forjarse algún papel en la vida y que, como Pepita, eligen el camino del amor conyugal. El humilde origen social de Pepita, su matrimonio grotesco con un pariente ochentón (ella tan sólo tenía dieciséis años); su consiguiente sufrimiento —si callado por orgullo o por altruismo está sin precisar—; su deseo de marcar un hito entre aquella servidumbre pasada y su nueva vida de viuda jovencísima; su recato y decisión a la vez; su inteligencia natural que no le impide seguir siendo una muchacha típica del lugar en cuanto a costumbres y religión; su entrañable flaqueza sentimental, contrapesada por una decisiva determinación de ganar el amor de Luis; todo ello, en fin, nos hace pensar que difícilmente podría Valera volver a crear un personaje con tan sólidas características como para representar la grandeza y la miseria de la mujer decimonónica.

Pero aún hay más: no sólo en la materia, sino sobre todo en la manera de presentación del personaje, Valera ha creado un juego de perspectivismos en la figura de Pepita y su carácter moral que no volvió a lograr en las siete novelas posteriores. En las «Cartas» de Luis, Pepita es vista desde la doble perspectiva de «un joven de pocos años con algún conocimiento teórico pero con ninguna práctica de las cosas del mundo» (en la opinión del editor en el «Prólogo») y, por añadidura, un joven enamorado. Hay, pues, en las «Cartas» una doble llamada de atención al lector: primeramente, para juzgar el carácter de Luis, y después, para enjuiciar el de Pepita a través de los comentarios del seminarista. En «Paralipómenos», Pepita puede hablar con voz propia para que podamos cotejar las tres impresiones: la de Luis, la del lector de las «Cartas» y la del lector de «Paralipómenos». Junto con éstas hay otras opiniones sobre la vida y obra de la bella viuda —juicios todos interesados de un modo u otro—: la del Deán, la de don Pedro y la del conde de Genazahar, pretendiente —aunque menor— de la mano de Pepita. Las opiniones del señor Vicario, demasiado inocentes para tomarse en serio, y la actitud pragmática de la sirvienta Antoñona, quizá pueden destacarse del calidoscopio de juicios en torno a Pepita; pero el conjunto forma un retrato novelístico que había de resultar inmejorable en la carrera literaria de Valera. E insistimos: éste no es un cuadro psicológico aislado, sino más bien panorámico, que sitúa a la heroína dentro del ambiente social de la novela. Pepita es retratada como mujer de carne y hueso, como mujer idealizada, pequeña y grande a la vez, con una profundidad pasional que presta alas a su inteligencia para no desmerecer en su debate con Luis.

En conjunto, *Pepita Jiménez* se eleva por encima de los conflictos de familia, de amistad y de intereses crematísticos, para situarse en la encrucijada de la secularización de la vida española en la estela de la Revolución de 1868; o, según Azaña, en el prefacio de su edición de la novela (Valera, 1967, pág. LX), el libro está profundamente arraigado en la situación crítica de la conciencia española al comenzar el último tercio del siglo. Luis reconoce aquella parte de su condición humana relacionada con la naturaleza, sin perder de vista lo que se llama en el «Epílogo» «un fundamento divino sin el cual, ni en los astros que pueblan el éter, ni en las flores y frutos que hermocean el campo, [Luis] vería nada de ama-

ble». Este reconocimiento complementario representa el verdadero valor del libro, mucho más allá de cualquier anécdota popular del seminarista «saltamuros» por su afición a las faldas, aunque no deja de tener cierto matiz testimonial y representativo en el desarrollo del secularismo postrevolucionario en España. Si hacia el final de *Pepita Jiménez* los dos protagonistas sufren un cierto proceso de aburguesamiento, esto también supone una ironía realista en que lo absoluto puede revelarse en la vida «vulgar, egoísta y prosaico» (según palabras de don Pedro en el «Epílogo»). Incluso el hecho de que Pepita y Luis no logren tener más que un hijo en los cuatro años que relata el «Epílogo», podría ser la manera valeriana de sugerirnos que en la aceptación serena de los límites de nuestra naturaleza, el idilio puede sobreponerse a tales preocupaciones.

Lo que Valera analizó, pues, en *Pepita Jiménez* fue la superación del individualismo, a través de unos enlaces y desenlaces en que la naturaleza recuperaba su papel armónico en la vida cotidiana de dos seres con riesgo de perderlo. Mediante un juego dialéctico entre confusión y certidumbre Valera creó un proceso evolutivo que difícilmente alcanzó en sus novelas posteriores, dominadas por personajes con fuerte sentido del individualismo, de su destino afectivo y del propio quehacer ético, pero que no logran, como Luis y Pepita, la síntesis armónica de sus deseos. Unos años antes de *Pepita Jiménez*, Valera había declarado que «es más poético y novelesco el personaje que cumple su propia voluntad, que el que cumple la voluntad de otro» (Valera, 1958, II, pág. 194). En su obra novelística, pues, no se preocupa de la marcha de la sociedad burguesa urbana ni del gran proletariado que esperaba su propia revolución, y, manteniéndose fiel a sus precedentes románticos, abogó por la riqueza de la conciencia humana. En ella encontró un mundo faustiano de inquietudes y obsesiones, y sus novelas se convierten así en el relato de este vuelo libre por los espacios mentales y afectivos del individuo.

4.5

La génesis del Realismo y la novela de tesis

4.5.1. La larga marcha hacia la novela

Los contemporáneos se habituaron a hablar, a partir de 1870, de un «Renacimiento» de la novela española, que enlazaba con el brillante momento fundacional, en el Siglo de Oro, y dejaba tras de sí una larga edad oscura. Nuestro actual punto de vista no es ajeno a la tesis del «Renacimiento», si bien matizada⁷, y

⁷ En los últimos años se ha revisado de forma considerable nuestro conocimiento de la novela dieciochesca, y han comenzado a aparecer estados de la cuestión de carácter global, como el de José Álvarez Barrientos, *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar (1991). Por otra parte, a partir del clásico de José F. Montesinos (1955) y del documentado

tiende a explicar ese prolongado naufragio del género en el país que lo vio nacer a la modernidad, precisamente por la frustración del proceso de la modernidad en España y por el consiguiente fracaso del proyecto histórico que la burguesía productiva encarnaba, y que llevó a la práctica, primordialmente, en la Europa protestante.

José F. Montesinos (1955) diagnosticó las causas más específicamente literarias en que vino a concretarse la frustración de nuestra modernidad: el desprestigio de la novela en la poética del Neoclasicismo, menospreciada como género literario por su falta de alcornia clásica, sería la primera de estas causas; el prejuicio atávico contra la ficción (que provenía de las poéticas medievales), entendida como mentira, ilusión peligrosa, así como otro prejuicio si más moderno no menos operante, el de que la novela, espejo de costumbres y pintura de la sociedad, al retratar los vicios de ésta incitaba a practicarlos, sumaron sus esfuerzos para producir una segunda causa no menos efectiva que la primera, a la que Montesinos tildó de *nuanía moralizadora*, esto es, la exigencia de una honorabilidad moral que la novela debía ostentar como forma de pago de su incorporación a la práctica literaria institucionalizada.

A pesar de éstas y de otras dificultades, el impulso que el género adquirió desde la época romántica fue ya irrefrenable. Una clave decisiva hay que buscarla en la creciente demanda de un público lector sediento de ficción, demanda encabezada por las clases medias urbanas y enriquecida por la voracidad lectora de los jóvenes —el Romanticismo fue la Edad de Oro de los jóvenes— y de las mujeres —urbanas o no, casadas o solteras, aristócratas o burguesas, jóvenes o no tan jóvenes—. Otra clave reside en el expansionismo de la industria editorial francesa, que inundó el país de traducciones de novelas, hasta el punto de llegar a provocar el despertar, a partir de 1815-1820, de una industria editorial española, que adoptó los nuevos mecanismos de difusión y venta (suscripciones, colecciones cerradas, gabinetes de lectura, publicaciones por entregas...) que contribuyeron a la popularización del género (Botrel, 1984; Ferreras, 1972, 1973; Romero Tobar, 1976). Una tercera clave es la que supuso el éxito entre el público lector hispano de los nuevos géneros novelescos europeos, historiado por Montesinos (1955), y que de las etapas dominadas por el prestigio de Chateaubriand (1800-1812), y el de la novela histórica a lo Walter Scott (1812-1840), condujo a la demanda de una novela de costumbres contemporáneas a lo Balzac, a la del folletín social (Sue), o a la del folletín histórico (Dumas). Una clave psicológico-colectiva, de difícil evaluación, fue la protesta generalizada de críticos y escritores contra el alud de traducciones y la consiguiente reivindicación de una novela *española*, que prolifera entre el *Discurso preliminar* que Rafael de Húmara puso a su *Ramiro, conde de Lucena* (1823), hasta nada menos que las *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870) de Benito Pérez Galdós.

de R. F. Brown (1953), se inició la revisión de la novelística decimonónica anterior a 1868. Pero si nuestros conocimientos de la evolución novelística se han incrementado notablemente, ninguna modificación relevante ha sufrido la bien consolidada tesis de que la novela española, tras sus orígenes fulgurantes en el siglo XVI y su etapa dorada del XVII cedió la iniciativa a otros países (Inglaterra y Francia, fundamentalmente) y no recuperó un ritmo novelístico de grandes creaciones y personalidad propia hasta después de 1868.

Habría que anotar por último la lenta pero creciente conformación de un espacio teórico para la novela, donde fue encontrando su legitimación como género, y que se extendió desde Madame de Staël y su *Essai sur les fictions* (1795), hasta la *Aesthetik* de Hegel (publicada en 1835 sobre los apuntes de sus lecciones en la Universidad de Berlín en los años veinte), o el «Avant-propos» a *La comédie humaine* (1842) de Balzac, pasando por las *Lecciones* de 1798 de August Wilhelm Schlegel, o por la *Carta sobre la novela* (1800) de su hermano Friedrich.

4.5.2. El Romanticismo y los orígenes del Realismo

Cuando finalmente sobrevenga la nueva novela española, a partir de los años setenta, lo hará bajo el signo predominante del *Realismo*. Y, sin embargo, buena parte de los elementos nucleares de la poética realista nacieron y se desarrollaron en el seno mismo del Romanticismo.

Me refiero, en primer lugar, a la *exploración de lo real-contemporáneo*, que no sólo se manifiesta en el *cuadro de costumbres*, sino que también conduce a la novela histórica a retroceder en el tiempo desde la remota Edad Media hasta encontrar los antecedentes inmediatos del presente⁸, o a la aparición de una serie de novelas que, esbozos de la futura novela de costumbres, como señalara Brown (1953), llevan un subtítulo que es todo un programa: «Novela de costumbres contemporáneas», «Escenas contemporáneas», «Novela contemporánea», y que son anteriores a la que suele darse como fundadora del género, *La gaviota* (1849) de Fernán Caballero.

Otro elemento nuclear de la poética realista, el del repudio de un estilo noble, elevado, en beneficio de esa *contemplación de la realidad en sus ámbitos más humildes*, tiene como indudable precedente el descubrimiento romántico de la poeticidad de lo popular, que exploraron muy especialmente el *cuadro de costumbres* y la novela popular. Allí donde el costumbrista, cuaderno de notas en mano, fue a encontrar *lo pintoresco*, llegará años más tarde el realista para analizar lo vulgar o *lo representativo*: no por azar Galdós se reconoció heredero de Mesonero Romanos.

La *concepción de la vida como experiencia histórica*, que el Romanticismo desarrolló dramáticamente a partir de sus propias experiencias generacionales, fue asumida plenamente por el Realismo, que llegará a concebir el propio espacio cotidiano y contemporáneo como un espacio histórico (Bly, 1988; Gilman, 1985), y a postular la simbiosis necesaria de literatura, historia y vida. «La poesía es compañera inseparable de la historia —podía leerse en el *Ideal de la humanidad para la vida* (1860), versión española y probablemente muy personal de Sanz del Río del *Urbild der Menschheit* (1811) de Krause (Rodgers, 1988)—; de

⁸ Es el caso de novelas como *Los cortesanos y la revolución* (1838) de Eugenio de Tapia, de *Madrid y nuestro siglo* (1845) de Ramón de Navarrete, de *El tigre del Maestrazgo* (1846-1848) de Wenceslao Ayguals de Izco, o de *Los terremotos de Orihuela* (1829), novela esta última encargada directamente por el editor Cabrerizo al escritor para que, bajo la apariencia de novela histórica, se relatara un acontecimiento del mismo año 1829, experimento que Cabrerizo ya realizara en otras ocasiones.

ésta toma aquella materia siempre nueva para obras originales, así como en el desarrollo de la vida.»

El Realismo se engendró en el Romanticismo junto con la *conciencia de la injusticia social* y el descubrimiento de la escasa disposición de los regímenes postrevolucionarios a llevar a la práctica las consignas igualitarias del período revolucionario. Zavala (1971, 1976), que es quien más ha insistido en este aspecto, y que ha estudiado la conexión Romanticismo-Realismo-Socialismo, llega a proponer como tesis general evolutiva el origen romántico-socialista del Realismo: «Novela, Romanticismo, Realismo, folletín, se identificaron en el siglo XIX con el socialismo, especialmente entre los primeros realistas» (1976, pág. 106). La tesis de Zavala resulta tan unilateral como la que propone al Costumbrismo como única vía de evolución hacia el Realismo, a través de la obra de Fernán Caballero, no obstante lo cual parece evidente que el Realismo, como actitud estético-ideológica, se conformó en relación directa con el análisis crítico de la realidad social que iba emergiendo del período revolucionario, análisis crítico originado en el Romanticismo y que se desarrolló desde uno y otro lado de la revolución, desde quienes se sintieron amenazados por ella y también desde quienes pasaron de la adhesión al desencanto progresista.

Pero el Romanticismo es, además, el momento en el que accede al primer plano de la escritura el conflicto que, con el tiempo, protagonizará el desarrollo de la modernidad: el conflicto entre deseo y realidad, entre aspiración individual y constricción social, conflicto constitutivo de la novela como género, como ya anticipara Hegel al reflexionar sobre la ruptura de la totalidad de hombre y mundo de la cultura clásica, y como se manifestó, a lo largo del siglo XIX, desde *Le rouge et le noir* (1830) hasta *Resurrección* (1899) (Oleza, 1976).

De todas estas causas procede la impregnación romántica del Realismo, que Arnold Hauser analizó en los dos grandes fundadores del Realismo francés, Stendhal y Balzac: «El Naturalismo es a un tiempo la continuación y la disolución del Romanticismo; Stendhal y Balzac son sus más legítimos herederos y sus adversarios más violentos⁹ (1964, II, pág. 261).

De 1830 a 1870 tres fueron las vías narrativas principales por las que se fue transitando desde el Romanticismo hasta el Realismo en busca de una nueva no-

⁹ Análisis que podría extenderse a la agónica lucha de Flaubert con sus propios instintos románticos, al sentimentalismo justicialista de un Dickens o de un Dostoievski, a la fascinación de Zola por la tragedia... Y si hablamos del Realismo español creo que nadie —o casi nadie— pondría en duda la herencia romántica de Alarcón, que le afecta hasta el punto de convertirlo en uno de los tres paladines —los otros dos son Echegaray y Campoamor— de ese raro fenómeno histórico del postromanticismo literario de la Restauración. Y rasgos románticos son la asimilación del Costumbrismo o la añoranza de un Antiguo Régimen patriarcal y bucólico por Pereda, la fascinación del clasicista Valera por las situaciones melodramáticas del folletín romántico, sobre todo en *Las ilusiones del doctor Faustino*, o su afición a las novelas histórico-legendarias, como son románticas también la visión de la naturaleza de Emilia Pardo Bazán o su concepción de un cosmos dominado por fuerzas telúricas. En cuanto a Galdós, se ha señalado frecuentemente la influencia del folletín romántico sobre su primera época, y aun sobre la naturalista (Andreu, 1982) por mucho que exacerbara sus críticas sobre el género. Lo mismo podría decirse de Armando Palacio Valdés, del P. Coloma o del mismísimo Vicente Blasco Ibáñez.

vela española: la novela histórica, la novela popular de tema social, y el Costumbrismo. Cada una de estas vías aportó técnicas narrativas, situaciones, personajes, conflictos, modos de contemplar el mundo y de explicarlo que constituyeron el patrimonio heredado por los novelistas posteriores a 1868¹⁰.

Pero aún le debe más la novela realista al Romanticismo, le debe el gesto polémico, la voluntad de debate, la presión ideológica o moralizante sobre el material narrativo, especialmente estudiados en la novela popular (Ferrerías, 1972; Romero Tobar, 1976; Zavala, 1971), que expresaba el conflicto histórico entre el Antiguo y el Nuevo Régimen, irresuelto todavía en 1868, y que determinó la constitución de la novela española como instrumento doctrinario, polémico, tendencioso.

En el tránsito del Romanticismo al Realismo por el camino de la novela la historia literaria ha destacado el papel de encrucijada decisiva que le correspondió a Fernán Caballero, tanto por su evolución desde el cuadro de costumbres a la estructura novelesca como por la elaboración de una dimensión regional, o como por la sumisión del material narrativo a la perspectiva del debate ideológico¹¹ (volumen 8, capítulo 7.4).

Sin embargo, al acercarnos a 1868, la evolución de la novela desde los géneros característicamente románticos o postrománticos (la novela de costumbres) hacia una estética realista no estaba ni mucho menos concluida, como muestran numerosos testimonios contemporáneos (Regalado García, 1966, págs. 133 y ss.) y como se deduce del manifiesto de 1870 del joven Galdós, quien en el momento de iniciar su obra novelística enunció todo un programa en favor de una novela contemporánea y española, «síntoma evidente de que la situación que existía hacia 1850, se había seguido prolongando mortecinamente durante un cuarto de siglo» (Romero Tobar, 1976, pág. 39).

¹⁰ No se trata de evoluciones lineales, dentro de las cuales cada fase supone un nuevo avance hacia la meta final, la novela realista. Personalmente me niego a una concepción tan decimonónica como simplificadora. Cada una de estas vías contenía elementos en germen de la futura novela realista, pero en conjunto suponían modelos alternativos al de la novela realista. Montesinos (1960) realizó un análisis ejemplar de la relación contradictoria entre Costumbrismo y novela, de cuanto en el cuadro de costumbres había de posibilidad novelesca y de cuanto impedía en él la evolución hacia la novela; lo mismo podría hacerse con respecto a las otras dos vías, si las restricciones del espacio de que disponemos no fuesen determinantes.

¹¹ Este papel, establecido en la época de la Restauración, suponía una explicación «evolucionista» de la génesis de la nueva novela española; así lo creía Galdós, por ejemplo. Menéndez Pelayo incorporó al modelo su lectura conservadora. Este modelo explicativo, puesto en cuestión por R. F. Brown (1953) y por J. F. Montesinos (1960), ha sido atacado frontalmente por Iris M.^a Zavala (1971), para quien la obra de Fernán Caballero sólo se explica si se la entiende como reacción, en nombre del Trono y del Altar, contra el mensaje revolucionario de los folletines, y ello en el período comprendido entre las revoluciones de 1848 y 1854. No se situaría por tanto en el origen del realismo, sino en la contestación al realismo de los folletines. Subyace a esta cuestión un problema histórico de interés, planteado previamente en el caso del Romanticismo, el de si existe una única vía de avance hacia el Realismo, o si se dan, por el contrario, diversas vías.

4.5.3. La génesis del Realismo español

Las causas más generales que parecen haber intervenido en la formación y consolidación del amplio movimiento realista no son estrictamente españolas, sino que afectan a toda la cultura europea. Existe un consenso bastante extendido en situar hacia 1850 el comienzo de este movimiento en Europa y en valorar el impacto de la revista *Le Réalisme*, fundada en 1856, y dirigida por Champfleury y Duranty, en la elaboración de un programa estético-ideológico realista (Medina, 1979, págs. 26-28). La sociología de la literatura, de Lukacs a Fischer, y de Hauser a Goldmann, nos ha habituado a relacionar la génesis del movimiento realista con el triunfo del proyecto liberal, con la «doble revolución burguesa», política e industrial (Hobsbawn), que le abrió las puertas de la historia, así como con el despegue del capitalismo o la proyección sobre la vida cotidiana de principios y mecanismos sociales propios de las sociedades del capitalismo liberal, tales como el racionalismo, el pragmatismo, la división del trabajo y la especialización creciente, o la primacía de la producción.

El crecimiento acelerado de las grandes ciudades industriales y la generación de una cultura específicamente adecuada a ellas; el progreso espectacular de las ciencias, y muy especialmente de las médicas y naturales, con sus métodos basados en la observación, clasificación y experimentación de los fenómenos de la naturaleza; el desarrollo de una mentalidad y de una filosofía positivista, así como las consecuencias sobre la visión del mundo del evolucionismo, de los descubrimientos en el campo de la arqueología y la historia antigua, o de la práctica de la sociología y la historia comparada de las religiones, fueron otros tantos factores que contribuyeron —en mayor o menor grado según los países, el sexo o la condición social de los ciudadanos— a configurar una mentalidad racionalista y realista¹².

No debió ser pequeña, tampoco, la influencia de la fatiga moral e ideológica engendrada por un largo y penoso proceso revolucionario que desde 1789, y durante casi sesenta años, venía conmoviendo a Europa. El desencanto político producido en cada nueva fase entre quienes —portadores de las primeras antorchas de la revuelta— acababan por ser sacrificados o marginados del poder y de los beneficios de la revolución, hizo estragos entre escritores y artistas, pero no más que el miedo al desbordamiento de los objetivos y de los métodos de la lucha revolucionaria por las masas radicalizadas. En uno y otro caso el desencanto

¹² Dejamos de lado, aquí, motivaciones importantes que hemos tratado en otras ocasiones, tales como la incorporación de la literatura al periodismo (y a través de él a la revolución industrial) y la consecuente impregnación de aquella por éste (carácter informativo, exigencia de actualidad, proclividad al reportaje, prioridad de lo real sobre lo fantástico, voluntad de mimesis...); para Champfleury, el animador de la revista *Réalisme* y autor del ensayo *Le réalisme* (1857), la conexión de la literatura con la prensa diaria produjo un efecto tan revolucionario como la aplicación del vapor a los usos industriales (Hauser, 1964, II, pág. 251). O tales como el impacto del incremento y la democratización del público lector (por medio del sistema educativo) sobre la novela, que tuvo que adaptarse a expectativas y gustos lectores mucho menos minoritarios y sofisticados que los del tradicional público cortesano.

llamó a entenderse con una realidad no sólo inestable sino, sobre todo, amenazadora. Escribe Hauser a este propósito, refiriéndose al Naturalismo: «La fuente principal de la doctrina naturalista es la experiencia política de la generación de 1848. Después del fracaso de todos los ideales, de todas las utopías, la tendencia general es atenerse a los hechos y nada más que a los hechos» (1964, II, pág. 301).

Cabría matizar que no se trata sólo del desengaño de quienes esperaron mucho más de la revolución ni sólo de la segunda fase del movimiento realista, la naturalista. En España las cosas fueron ligeramente diferentes, y si el diagnóstico de Hauser sirve para explicar casos como el del joven Clarín, habría que complementarlo de inmediato con un segundo tipo de desengaño, el de quienes esperaron mucho menos y temieron verse arrastrados mucho más allá de sus convicciones, como el del joven Galdós, e incluso con un tercero, el de quienes sintieron la revolución en sí misma como una amenaza contra todo aquello en lo que creían, como el de Alarcón o Pereda.

Factor tan decisivo como los anteriores fue el del nuevo protagonismo social alcanzado por la burguesía, que en España compartió la condición dirigente con el sector más posibilista de la vieja aristocracia. El proceso largo, contradictorio y terriblemente accidentado por el que la burguesía española acabó accediendo al poder e imponiendo, con la Restauración, su proyecto político, económico y cultural, al menos el que emergió de su pacto con la aristocracia, es el correlato de otro proceso no menos significativo ni menos accidentado, el de la progresiva sustitución tanto del folletín revolucionario de tema social como del cuadro costumbrista conservador por la nueva novela realista. Todo sucedió como si se produjera un trasvase del Realismo inicial, el romántico, el que se plasmaba en novelas populares protosocialistas o en cuadros de costumbres e idilios regionales militantemente catolicistas, al nuevo Realismo posterior a 1868, y como si ese trasvase tuviera que acompañarse con el de la toma del poder social por la burguesía liberal-conservadora. El trasvase supuso no sólo una transformación ideológica (el Realismo pasó a ser administrado por los intelectuales liberales (ver Llorens, 1968; Rodríguez Puértolas, 1975; Villacorta, 1980), sino también una nueva fórmula estética (la novela realista), y tuvo su manifestación más explícita en la revisión a que los nuevos realistas, y en especial Galdós, sometieron a la novela popular¹³.

¹³ Los nuevos novelistas sometieron a una dura revisión crítica la obra y la figura de los folletinistas. Galdós, en especial, muy influido en sus primeras obras por los mecanismos y procedimientos de la novela popular (primeros *Episodios*, *El audaz*, *La Fontana de Oro*), la rechazó tajantemente como literatura ínfima ya desde artículos tan tempranos como los de *La Nación*, de 1865-1866 (Montesinos, 1968; Ynduráin, F., 1970), ratificados por el ya muchas veces citado de 1870 en la *Revista de España*, y la satirizó no sólo por medio de la figura de José Ido del Sagrario, autor de folletines (Shoemaker, 1951), sino también en parodias narrativas muy tempranas como *La novela en el tranvía* (1871) o *Un tribunal literario* (1872), señaladas por Romero Tobar (1976). Pero la revisión no sólo fue artística, sino también ideológica: en las nuevas novelas desapareció la problemática obrera, como ha sido reiteradamente señalado por la crítica: «Cuando aparece alguno [obrero], como es el caso de Galdós, está caricaturizado o se simplifica groseramente su ideología», escribe Zavala (1971, pág. 184), y evoca la figura de Juan Bou, en *La desheredada*. Más adelante insiste: «Cierran los ojos [los nuevos novelistas] a la otra cara de Es-

Por ello resulta tan sintomático que la nueva novela realista no comenzara sino bien entrados los años setenta, a medida que declinaba el ímpetu revolucionario del 68 y entrábamos, de la mano de los generales y de Cánovas del Castillo, en la Restauración, y que naciera persuadida del protagonismo de la clase media, con la que la mayor parte de los nuevos novelistas, desde Alarcón hasta Clarín y desde Galdós hasta la Pardo Bazán, se sentían más o menos críticamente identificados en alguno de sus sectores o estratos. Por «clase media» se entendía —y el lector moderno ha de reparar en ello— la franja social resultante de la fusión de una aristocracia en declive y de una burguesía en ascenso. Galdós la definió con toda precisión: «la llamada clase media [...] es tan sólo informe aglomeración de individuos procedentes de las categorías superior e inferior, el producto, digámoslo así, de la descomposición de ambas familias: de la plebeya, que sube; de la aristocrática, que baja; estableciéndose los desertores de ambas en esa zona media de la ilustración, de las carreras oficiales, de los negocios, que viene a ser la codicia ilustrada, de la vida política y municipal» (*La sociedad presente como materia novelable*, discurso leído ante la Real Academia Española, con motivo de su recepción [1897]; *cit.* en Bonet, 1971, págs. 173-182).

Fue el propio Galdós quien, en su manifiesto de 1870, redactó el acta que vinculaba a la nueva novela y a la nueva clase dirigente: «Pero la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. Ella es hoy la base del orden social: ella asume por su iniciativa y por su inteligencia la soberanía de las naciones, y en ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios [...] La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esta clase, de la incesante agitación que la elabora, de ese empeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas que preocupan a todos, y conocer el origen y el remedio de ciertos males que turban las familias. La grande aspiración del arte literario en nuestro tiempo es dar forma a todo esto» (Noticias literarias [...] *Proverbios ejemplares y Proverbios cómicos* de D. Ventura Ruiz Aguilera»; *Revista de España*, XV, número 57, págs. 162-193, Madrid, 1870). La Revolución de 1868 proporcionó el clima adecuado para la nueva novela, que heredaría su hervor ideológico. La tesis de la vinculación entre Revolución de 1868 y novela realista fue elaborada por los propios contemporáneos y sostenida con especial empeño, en nuestros días, por López-Morillas (1972b, pág. 11): «Una de las hipótesis más tentadoras y menos documentadas en la historia literaria de España es la que atribuye la incubación de la novela moderna al hervor ideológico que surge de la Revolución de Septiembre». Clarín expresó, en un pionero artículo, *El libre examen y nuestra literatura presente*, lo que significó la Revolución del 68 —a diferencia de lo que no significaron las de 1812, 1820, 1837 ni 1854— para la nueva literatura: «La Revolución de 1868, preparada con más poderosos elementos que todos los movimientos políticos anteriores, no sólo fue de más trascendencia por la radical transformación política que produjo, sino que llegó a

paña. La que emerge con la revolución de 1868: la España proletaria, el mundo obrero, las huelgas, el hambre, las revueltas rurales» (*Ibid.*, pág. 187).

todas las esferas de la vida social, penetró en los espíritus y planteó por vez primera en España todos los arduos problemas que la libertad de conciencia había ido suscitando en los pueblos libres y cultos de Europa». Por ello «el glorioso renacimiento de la novela española data de fecha posterior a la Revolución de 1868. Y es que para reflejar como debe la vida moderna las ideas actuales, las aspiraciones del espíritu presente, necesita este género más libertad en política, costumbres y ciencia de la que existía en los tiempos anteriores a 1868. Es la novela el vehículo que las letras escogen en nuestro tiempo para llevar al pensamiento general, a la cultura común el germen fecundo de la vida contemporánea. Y fue lógicamente este género el que más y mejor prosperó después que respiramos el aire de la libertad de pensamiento» (*Solos de Clarín*, 1881).

Desde el bando opuesto a Clarín, Pedro Antonio de Alarcón reflejaba la misma influencia decisiva de la Revolución de 1868 sobre su novela, al tratar de justificar el cambio ideológico que le achacaban sus contemporáneos: «Yo, en 1874, era el mismo que en 1862; pero España era muy diferente. En medio estaba toda la Revolución de 1868 » (*Historia de mis libros*, O. C., 1943, pág. 17).

En cuanto a Galdós, su primera novela, *La Fontana de Oro*, salía a la luz (1870) con el propósito explícito de intervenir en la lucha ideológica del momento e incidir en el proceso revolucionario. Tal y como declara en el preámbulo, si se ha decidido a publicar esta novela «la principal de las razones» es la oportunidad de las lecciones que pudieran deducirse de ella «en los días que atravesamos», pues los hechos narrados de aquel «memorable período de 1820-1823» tienen gran «semejanza» con «la crisis actual».

Las siguientes novelas galdosianas se alinearon en esta misma perspectiva: *Doña Perfecta* (1876) abordaba el clima de subversión facciosa que precedió a la última guerra carlista (1873-1874), *Gloria* (1876-1877) situaba su acción en la difícil coyuntura del reinado de Amadeo de Saboya (entre 1871 y 1873, según Aparici Llanas, 1982), y *La familia de León Roch* (1878) exploraba los primeros años de la Restauración (1875-1878). Su propósito seguía siendo tan polémico como en la primera novela, como puede comprobarse en su correspondencia con Pereda acerca de sus respectivas novelas de estos años (González Herrán, 1983). Galdós parecía haber hecho suya aquella consigna del joven Clarín: «Aquí todo libro debe ser hoy de combate» (*El Solfeo*, 17-IV-1876; cit. en Botrel, 1972, pág. 66).

La actitud de Galdós influyó decisivamente en la de Pereda, y a *Los hombres de pro* (1872) siguió *El buey suelto* (1878), no menos polémica, pero sobre todo *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1879) y *De tal palo tal astilla* (1880), auténticas réplicas a las primeras novelas galdosianas, muy especialmente a *Gloria*.

Y hasta el mismísimo Valera se sintió impulsado a intervenir en el clima polémico de la época con sus novelas. *Pepita Jiménez* (1874) no fue ajena a él, y aunque de manera brillantemente esteticista, expresaba posiciones de debate, que la crítica contemporánea reconoció plenamente; es el caso de F. Benicio Navarro (González Herrán, 1983a, págs. 133-134), de Luis Vidart, pero sobre todo de Clarín, que calificó a Valera de novelista revolucionario a pesar de las protestas del autor: «Don Juan Valera es en el fondo mucho más revolucionario que Galdós, pero complácese en el contraste que ofrece la suavidad de sus maneras con el jugo de su doctrina» (*El libre examen*, en *Solos de Clarín*). En *Doña Luz*

(1879), Valera dejó asomarse, quizá por única vez, un claro acercamiento a la novela de tesis: «Por lo demás, aunque la novela no divierta, creo yo que vale algo por las muy graves y severas lecciones que contiene [...] El desastrado caso del P. Enrique deberá servir de escarmiento y grabar en la mente del cortesano viejo, como moraleja principal, aquellas advertencias divinas con que el ilustre Micer Pietro Bembo hermosea y corona el libro de *El cortesano* [...] Con esto acaso perderá en amenidad lo que escribo, pero ganará en utilidad. Ahora que está en moda lo docente, dígame usted con franqueza si mi novela no enseña algo cuando esto enseña» (palabras de la «Dedicatoria a la Señora Condesa de Gomar»).

4.5.4. La batalla en torno a la poética realista

El triunfo de la nueva novela realista se produjo no sin lucha teórica (Oleza, 1995a) y tuvo una primera fase en el rechazo del Realismo propugnado por los folletines sociales franceses, al que se le recriminó, especialmente después de la Revolución Francesa de 1848 y de la española de 1854, su provocación a la subversión social, la sordidez de su concepción de la vida, la inmoralidad de sus situaciones y personajes, y su escasa exigencia artística. Estas cuatro acusaciones, a las que cabría incorporar una actitud de galofobia manifiesta por parte de la crítica española, fueron lanzadas desde todas las posiciones del espectro ideológico: desde la primeriza de Alarcón, manifestada en su ataque contra la *Fanny* de Feydeau (1858), hasta la del propio Galdós, quien en un temprano artículo de 1866 en *La Nación* (25-II) se burlaba del folletín en los cuatro aspectos citados: «¡La novela! Denmos novelas históricas y *sociales* [...] novelas de color subido, rojas, verdinegras, jaspeadas. Píntenos las pasiones con rasgos brillantes, con detalles gráficos que nos hagan saltar del asiento [...] Hágansen relación especialmente de los crímenes más abominables [...] Queremos ver al suicida, a la adúltera, a la mujer pública, al baratero, al gitano; si hay hospital, mejor [...] si hay patíbulo, ¡soberbio!... Realidad, realidad; escríbannos la verdad de las miserias sociales [...] Realidad, realidad; queremos ver el mundo tal cual es, la sociedad tal cual es, inmundada, corrompida, escéptica, cenagosa, fangosa, etc.» (Romero Tobar, 1976, apéndice X).

Pero hacia 1874 se puede observar una especie de nueva fase que Davis (1969) da por iniciada con un artículo de F. Pi y Margall en la *Revista de España* (*Del arte y su decadencia en nuestros días*) y que tendría su punto culminante en el debate que la Sección de Literatura y Bellas Artes del Ateneo de Madrid organizó, entre marzo y mayo de 1875 (ver *Revista Europea*, vol. IV, 1875; Davis, 1969; López, 1979), y flecos significativos en un nuevo debate en el Ateneo, en la primavera de 1876 («¿Se halla en decadencia el teatro español?»), y en polémicas como las mantenidas por Vidart y Navarrete en torno a la interpretación de *Pepita Jiménez*, o como la desencadenada por Alarcón, con su *Discurso sobre la moral en el arte*, perpetrado con motivo de su ingreso en la Academia (25-II-1877), y por Cándido Nocedal, con su discurso de contestación al anterior, ampliamente contrastados.

En esta segunda fase del debate el núcleo central lo constituye la defensa o el rechazo de las diversas alternativas propuestas al Realismo «a la francesa»: el

arte por el arte, el realismo idealista o el idealismo realista, el arte docente. Esta segunda fase se proyectó sobre el debate en torno al Naturalismo, como muestran los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* (1886-1887) de Juan Valera, quien prolonga contra el Naturalismo de los ochenta sus ataques de los años sesenta y setenta contra el Realismo de los Feydeau, Flaubert y Champfleury, y reitera de una a otra época su apología del arte por el arte (López Jiménez, 1977). Salvo en las escaramuzas iniciales, la cuestión se centró, en un principio, más sobre el teatro que sobre la novela, tal y como muestran las sesiones del Ateneo de 1875 y de 1876, aunque tuvo una clara tendencia a escapar del terreno literario y de la controversia sobre obras y autores concretos para plantearse en términos estético-filosóficos y morales.

Dejando aparte contadísimas excepciones, el debate se vio notablemente perturbado por sentimientos de galofobia (Gifford Davis), bien diáfanos en estas palabras del culto y moderado Manuel de la Revilla: las exageraciones del Realismo se deben «principalmente a los franceses, que tienen dos cualidades: universalizar y popularizar todas las ideas de que se apoderan, pero corromperlas también». Los franceses retratan su sociedad «y como ésta es corrompida, su teatro lo ha sido también» (*Revista Europea*, 1875, IV, págs. 198b-199a). Ésta a menudo visceral galofobia tuvo su contrapartida en el prestigio filosófico de «esa Alemania llamada cien mil veces cerebro de la Europa», como decía el joven Clarín, de esa «Tierra Santa del pensamiento»¹⁴. El prestigio de Alemania está ligado al prestigio de la filosofía idealista, a los nombres de Hegel, Fichte, Schelling, y también al de Krause, cuyos discípulos españoles, y muy especialmente Francisco Giner de los Ríos, contribuyeron no poco a la desautorización de la cultura francesa. En la medida en que el positivismo se abra paso en España, de la mano de los neokantianos difundidos por José del Perojo, pero también de Comte, de Taine, de Renan, o de Zola, la situación se irá invirtiendo y la literatura francesa, y muy particularmente su novela, adquirirá una influencia indiscutible y hegemónica.

En la mayor parte de las intervenciones los oradores y articulistas comienzan por reconocer el poderoso impacto del Realismo en la escritura contemporánea, hasta el punto de imponer un dominio sobre ella que parecería fatal, lógico, incluso necesario. En una prolija serie de artículos muy representativos del clima del debate que Emilio Nieto publicó en la *Revista Europea* a finales de 1874 y principios de 1875 (vol. III), comenzaba por declarar: «El Realismo está de moda», es como si las corrientes de la vida moderna condujeran inevitablemente a su triunfo, público y artistas «buscan con exclusivismo, cada día más acentuado [...] la representación minuciosa de los hechos [...] el lógico desarrollo de una tesis trascendental» (pág. 425a). España es hasta ahora el país que más se ha resis-

¹⁴ «Un libro, *Ensayos sobre el movimiento intelectual de Alemania*, por D. José del Perojo. Primera serie», *El Solfeo*, número 40, 10-X-1875. Testimonio bien característico del entusiasmo suscitado por Alemania en los ambientes culturales españoles es la serie de artículos que, bajo el epígrafe *Correspondencia de Alemania*, escribe Javier Galvete para la *Revista Contemporánea*, y muy especialmente el del 28-II-1877 (vol. VII) dedicado a las universidades alemanas.

tido, refugiada como está en su tradicional idealismo, pero al fin le ha dado entrada y «hoy es el Realismo moneda corriente entre nosotros».

Buena parte de los interlocutores del debate parten de una convicción enteramente moderna, que Schiller y los románticos habían teorizado, la de que «en cada época la literatura es el portentoso reflejo de la vida humana en aquel momento histórico» (Luis Vidart en *Revista Europea*, 1875, IV, pág. 273b), incluso la de que la condición del gran arte está inevitablemente ligada a su capacidad de expresión del mundo histórico que le es propio, como escribe con toda radicalidad F. Pi y Margall: «Byron se ha hecho eco de su siglo y es el primer poeta de Inglaterra; Balzac ha removido el fondo de la sociedad y es el primer novelista de Francia; Espronceda ha reflejado en sus cantos el espíritu de los pueblos modernos y es hoy el primer poeta de España» (*Revista de España*, 1874, XXXVI, pág. 442). En cuanto a Goethe, él hizo en *Wérther* y en *Fausto* «la epopeya de un siglo», de la misma manera que Schiller «respondió como un eco a las ideas y a los sentimientos de su siglo» (*Ibíd.*, pág. 446). Éste ha sido el gran déficit estético de España, argumenta Pi y Margall, en un análisis que viene a coincidir con el de Galdós en sus *Observaciones* de 1870: los artistas españoles poseen una concepción estética equivocada que les hace alejarse de las muchedumbres, no escuchar el hondo sufrimiento de las sociedades modernas, no ser capaces de asumir a la ciencia y a la industria en su sentido de lo estético. «Si el arte se empeña en prescindir de estas transformaciones y en dejar lo accidental por lo absoluto, ¿qué podrá ser más que una eterna y monótona reproducción de sí mismo?» (pág. 443). En España, al igual que en Francia o en Italia, prevalecieron las ideas de los Schlegel, partidarios de la autonomía del arte respecto de la vida, sobre las de Goethe, Schiller, defensores del arte como expresión de la época: «ésta es a nuestro modo de ver la más importante causa de la gran disociación sufrida por el arte en nuestro siglo» (pág. 447). Si las ideas estéticas de Goethe y de Schiller hubiesen llegado al mediodía de Europa antes que las de los Schlegel, no se hubiera abandonado en España la senda abierta por Goya, Espronceda y Larra (pág. 447).

Si la literatura es la expresión no de un tiempo eterno sino de un tiempo histórico, casi todos los polemistas parecen reconocer, tácita y fatalmente, que el Realismo —al que se oponen mayoritariamente— es la expresión misma de la modernidad. Así Montoro, que es radicalmente hostil a una estética realista, declara sin embargo: «El Realismo, que tan vigorosamente se apodera del teatro en algunos países [es] una manifestación del tiempo histórico en que vivimos» (*Revista Europea*, 1875, IV, pág. 115a), y por su parte Moreno Nieto, reticente respecto a toda poética no cristiana, llega a cernir así el tema central de su discurso: «El juicio sobre el Realismo, o sobre el arte contemporáneo» (*Ibíd.*, pág. 349a), discurso que acaba reconociendo por otra parte que los nuevos rumbos realistas eran los propios del arte contemporáneo, por ley de su naturaleza, y por las condiciones de la vida toda. Es como si quienes se enfrentaron a la oleada realista lo hubieran hecho con una doble convicción, la de que moralmente estaban obligados a oponerse y la de que de todos modos tenían la batalla perdida.

En la idea de que el Realismo como estética se adecua a los tiempos que corren debió influir no poco el análisis que de estos tiempos hacían nuestros pole-

mistas. Tanto en los liberales como en los conservadores es obsesiva la constatación de una profunda crisis espiritual en la que «no aparece ideal alguno [...] como escribe Emilio Nieto en la *Revista Europea* (1875, III, número 49, pág. 466a). Desde el punto de vista conservador el señor Calavia llega a construir el siguiente razonamiento: el arte necesita de ideal, luego «si en los tiempos que corren carecemos de ideal [...] ¿cómo hemos de tener arte propio y propiamente definido?» (*Ibíd.*, pág. 118a), mientras el señor Rayón se lamenta de que hoy no existe un ideal concreto y, lo que es peor, no es posible crearlo, porque los ideales no se crean. Sólo Moreno Nieto proporciona verdadera altura teórica a esta perspectiva conservadora. Para él los tiempos actuales prosiguen un ciclo histórico preludiado por el Renacimiento pero realmente inaugurado con el Romanticismo, y en el que el ideal cristiano, que fue el que separó la edad moderna de la edad clásica, ha sido sometido a cuestión, desafiado e incluso sustituido por el panteísmo filosófico. La única redención posible del arte moderno consistiría, por consiguiente, en recuperar la referencia de un ideal universal y aceptado por todos, en las altas regiones del espiritualismo cristiano (*Ibíd.*, pág. 310a).

Desde el punto de vista liberal, Manuel de la Revilla concuerda con Calavia en constatar la crisis de los grandes ideales universalmente aceptados, los ideales del Antiguo Régimen, la religión, el trono, la nobleza (pág. 199b), y Emilio Nieto, en su artículo citado, precisa que al entrar en crisis el ideal religioso se ha desvanecido el único valor universal, dejando a la humanidad dividida entre ideales individuales: «El espíritu del libre examen que hoy todo lo invade no ha respetado la esfera donde actúan (las religiones) y [...] tiende a convertir en individual la fe colectiva. Parece que Dios ha descendido del Empíreo, a cuya altura ostentaba para todos los mismos caracteres, viniendo a encerrarse en la conciencia de cada hombre» (III, pág. 534a).

Francisco de Paula Canalejas protesta vivamente, en cambio, contra la idea de la disolución moderna de los ideales universales. Poseemos, dice, todos los ideales del pasado y además los propios de la poderosa y rica civilización en que vivimos (pág. 194). Es la misma idea que expone gravemente Revilla y jugueteonamente Valera, para quien: «No hay un ideal, es verdad; no hay una aspiración única y unánime [...] pero en cambio hay muchos ideales, y esto, lejos de ser perjudicial, es convenientísimo, porque hay para todas las inclinaciones, cada cual puede escoger el que guste» (*Ibíd.*, pág. 275a).

Más a la izquierda que ellos, en su pensamiento filosófico, Pi y Margall formula la alternativa de una nueva moral: «Nos separan de ayer revoluciones sangrientas [...] vacilan al soplo de la filosofía nuestras ciencias [...] Nuestro siglo tiene, sin embargo, fisonomía propia. Ha desconocido a su Dios y lo busca a la luz de la razón y de la conciencia [...]; sienten que se estremecen bajo las plantas de los pueblos las bases en que durante siglos estuvieron constituidos [...] coronan su frente las sombras de la duda [...]; reproducir en el lenguaje del sentimiento las dudas, las amarguras, los vaivenes y el temerario arrojo de este siglo, no sería, a buen seguro, empresa indigna del arte. La ciencia tiene como la fe su poesía [...] Las luchas del hombre contra la naturaleza es algo más grande que las guerras de Troya; los héroes de la revolución y del trabajo, no lo son menos que los que fueron a rescatar piedras de un sepulcro o vertieron su sangre por su patria» (*Revista de España*, 1874, XXXVI, pág. 442).

A un lado y a otro de un debate que despierta vibraciones muy actuales, en torno a la crisis de los ideales que vertebraron la cultura occidental, se dibuja la controversia tal vez central de la modernidad, la de la secularización de la cultura, y en la conciencia de unos y de otros parece como si el Realismo fuera una respuesta lógica, casi necesaria, a esta fase decisiva de la historia humana.

A mi modo de ver dos son las posiciones que polarizan, en última instancia, el debate. La primera es la de la tradición idealista y romántica, en la línea de la estética hegeliana, la segunda es la de contestación al discurso idealista. En la primera la tendencia absolutamente mayoritaria es hacia el arte por el arte; en la segunda el adversario a batir es el arte por el arte, y en ello coinciden intelectuales ideológicamente enfrentados en otros terrenos, intelectuales conservadores como Cándido Nocedal o como Moreno Nieto, con intelectuales progresistas e incluso republicanos, en la onda de Vidart, Navarrete o José Alcalá Galiano.

La posición netamente idealista, partidaria de la autonomía del arte y heredera de la estética hegeliana, a través o no de Krause, parece haber sido ampliamente mayoritaria entre los intelectuales liberales, tal vez por influjo directo —o indirecto— de Francisco Giner de los Ríos, cuyas ideas estéticas constituyen una representativa muestra de esta posición (López-Morillas, 1972). En *De la naturaleza y carácter de la novela* (1860), un muy temprano ensayo de Juan Valera, réplica polémica a un discurso de Cándido Nocedal, el autor ataca en general la poética realista y en particular las novelas de Feydeau, de Flaubert y de Champfleury, satiriza la pretensión docente del arte, y le contrapone un concepto de novela como poesía, de poesía novelesca como «horror a lo común», y de la verosimilitud como «coherencia en un mundo posible», que diríamos hoy con terminología arrancada a la semiótica pragmática, un mundo incontrastable con el mundo de la realidad y con plenos derechos a «los legítimos engendros de la fantasía», a lo extraordinario, a lo sobrenatural, a lo fantástico. El ensayo de Valera acaba con una brillante frase-manifiesto: «Feliz el autor de *Dafnis y Cloe*, que no consagró su obrilla a Minerva, ni a Temis, sino a las ninfas y al Amor, y que logró hacerse agradable a todos los hombres, o descubriendo a los rudos los misterios de aquella dulce divinidad, o recordándolos deleitosamente a los ya iniciados. ¡Ojalá viviésemos en época menos seria y sesuda que ésta que alcanzamos, y se pudiesen escribir muchas cosas por el estilo!».

En el debate del Ateneo de 1875 la postura está plenamente representada por el señor Montoro, y fuera del debate por una extensa y prolija monografía de Emilio Nieto publicada en la *Revista Europea* a partir del 31 de enero de 1875. Ambos trabajos coinciden en impartir una lección de estética hegeliana, en rechazar frontalmente el Realismo, por un lado, y el fin útil o docente del arte por el otro, y en proponer a cambio la fórmula hegeliana de la belleza (lo bello es la manifestación sensible de la idea) y una poética en que si aparece lo real debe ser «como lo real idealizado, glorificado, expresando fielmente la idea», una poética consciente de que los tiempos modernos han producido la «emancipación del arte» de cuanto no sea el propio objetivo de la belleza, en palabras de Montoro, o en palabras de Nieto, una poética capaz de «hacer que lo real sea ideal sin perder su realidad [...] respetando lo esencial de esa realidad, y reflejando en ella la idea de la belleza» (*Revista Europea*, 1875, III, pág. 532a).

Desde esta posición netamente idealista hubo quien dio un paso en dirección hacia el realismo, buscando la posibilidad de una síntesis, aunque siempre desde presupuestos y fundamentos idealistas. Es el caso de algunos de los más coherentes discursos del debate, y muy especialmente del de Manuel de la Revilla. Pero quien más lejos avanzó en esta dirección fue Pi y Margall en el artículo ya citado, en el que propugnaba un arte fiel a los tiempos, reflejo del espíritu de su época, atento a la realidad y a la vida, desobediente por tanto de la consigna que los Schlegel impartieran sobre la autonomía del arte y partidario de volver a enlazar con las ideas estéticas de Goethe y de Schiller, tal vez a través del panteísmo estético-religioso de Schelling. Pi y Margall acababa así su apasionado alegato: «No rechazamos el idealismo, pero queremos el idealismo hoy posible [...] Todo lo real es ideal: queremos, no que el arte prescinda de lo real para llegar al idealismo, sino que vaya y llegue al idealismo por medio de la realidad [...] La ciencia dirige los pasos de la humanidad por la senda de sus destinos; la misión del arte consiste para nosotros en mantener vivo el sentimiento de estos destinos mismos» (*Ibíd.*, pág. 449).

Las posiciones que atacan el idealismo hegeliano parten de los dos extremos del abanico ideológico. En el lado más conservador se alineó un temprano artículo de Cándido Nocedal al que Valera, en su monografía de 1860, reprochó sus principales tesis: «El señor Nocedal condena [...] la novela, valiéndose de la autoridad del Diccionario [de la RAE], a que se limite a lo pedestre y vulgar, ya que ha de estar *siempre tejida de los casos que comúnmente suceden*». Valera acusó a Nocedal de haber caído en «el error teórico de los *realistas*», de defender un concepto *realista* de la verosimilitud, de negarle a la novela el recurso a lo extraordinario, fantástico o sobrenatural, y de exigirle una utilidad moral. Otro temprano artículo, esta vez de Alarcón, y dirigido contra la novela de Feydeau, *Fanny*, entre muchas exclamaciones e interrogaciones retóricas, se limita a negar la condición de novela y de literatura a *Fanny*: «Semejantes novelas no son novelas: son historias particulares que antiguamente se contaban al confesor; que después fue moda referir *sotto voce* a los amigos, y que hoy se pregonan desvergonzadamente en los sitios públicos: lo cual da completa idea del estado actual de las costumbres parisienses». Alarcón, que acababa su artículo imaginando que Feydeau pagaría su culpa al tener que ocultar a sus hijas, si es que las tenía, sus propias novelas, añadió al editar sus *Obras completas* una *addenda* a este artículo muy citada por la crítica: «Por manera —dice refiriéndose a lo escrito veinticinco años antes— que mi opinión acerca del *Naturalismo* es antigua» (1943, pág. 1774b). Alarcón tenía la virtud de confundirlo casi todo; quede sin embargo consignada aquí su posición inicial en el debate, diferente de la de Nocedal y de la que posteriormente hará suya en 1877, una posición que denuncia el realismo por su falta de ideal moral (no por su falta de ideal estético, reproche que podría haber sido hegeliano) y por la consiguiente inmoralidad.

Mucho más consistente, fundamentado y riguroso es el discurso de Moreno Nieto en el Ateneo. Lo que expone en él es una brillante crítica de las insuficiencias del idealismo hegeliano y una poderosa visión filosófica de la historia. Su punto de vista final coincide, sin embargo, con las ideas —mucho más toscas— de Nocedal. Frente al materialismo y al sensualismo del Realismo francés propone un arte que fiel a su tiempo, y por tanto, se sobreentiende, de acuerdo con

su propio discurso, realista en cierta medida, se vea vivificado por el espiritua-lismo y esté al servicio del ideal cristiano. De hecho, Moreno Nieto parece anun-ciar más el espiritualismo de finales de siglo que la novela católica de tesis a lo Pereda, Valbuena, Alarcón o Coloma, y en sus ideas puede rastrearse la huella que van a dejar en algunas convicciones muy profundas de Clarín.

Los defensores estrictos del Realismo en los debates del Ateneo respondi-eron con tanta vehemencia como escaso eco. A uno le queda la posibilidad de elegir entre dos sospechas: o no intervinieron con la preparación teórica de otros oradores (Montoro, Moreno Nieto, Revilla), o su transcriptor (posiblemente el propio Revilla) quiso que pareciera así. El discurso de José Navarrete podría ha-berlo firmado igualmente Pompeyo Guimarán, por su grandilocuencia, su credu-lidad, su mesianismo, pero también por su valor. Según el ínclito orador el arte «es la primera manifestación material del ideal científico» (*Revista Europea*, 1875, IV, pág. 475b), la ciencia es la que ha de «redimir» a los seres humanos, la misión del teatro es mostrarnos el camino del porvenir. Su tono se hace apoca-líptico cuando denuncia a «los oscurantistas» que temen que el teatro difunda «la luz de la democracia» y que denuncie «los talleres donde forjan sus planes li-berticidas los explotadores del humano linaje» (*Ibíd.*, pág. 476a). «El autor dra-mático debe [...] escribir para la sociedad en que vive, poniendo ante los ojos del público todas las miserias sociales, con implacable realismo, por desconsolador que sea; pero mostrando siempre al lado de los vicios [...] las virtudes que para sustituirlos hayan de edificarse.» Esto es precisamente lo que falta tanto en el dramaturgo más aventajado de España, el señor Gaspar, como en la *Pepita Ji-ménez* del señor Valera: «Sobre el fondo negro del presente, proyectar el rayo de luz del porvenir».

Muy parecidas son las ideas de fondo expuestas por José Alcalá Galiano y por Luis Vidart, que reclaman un arte realista y docente. De Luis Vidart, sin em-bargo, vale la pena recordar que es el único que en el debate de 1875 acepta y defiende abiertamente el Realismo francés. Según las reticentes palabras de su transcriptor, el señor Vidart «declaróse partidario del realismo, tal como lo pro-clama y practica la escuela francesa representada por Dumas hijo y Victorien Sardou, y dice que a nuestros escritores les falta el valor suficiente para cultivar resueltamente esta escuela, que es la única que puede salvar nuestro teatro, por lo mismo que es la única verdadera» (*Revista Europea*, 1876, VII, págs. 237-239).

Si todavía en 1875-1876 la reivindicación de una poética realista y «docente» era muy minoritaria en España y sostenida únicamente por críticos de un peso —digamos— menor, ¿cómo explicar que en esos mismos años, entre 1875, en que se publica *El escándalo*, y 1880, fecha de *De tal palo tal astilla*, se imponga de manera avasalladora una novela que tiene por fundamento esa misma poética?

A mi modo de ver, la respuesta a esta pregunta no puede ser ni única ni sim-ple y debería contemplar la interacción de diversos factores. El primero de ellos en el tiempo es, según creo discernir, el impacto producido entre críticos y lecto-res por las primeras novelas de Galdós, capaces por sí solas de alterar la norma literaria de la época. El segundo es la influencia creciente del positivismo en la mentalidad liberal, en la que contamina primero, y desplaza después, al hasta en-tonces hegemónico idealismo hegeliano o krausista. El tercero es la definitiva y radical decantación del pensamiento estético conservador por el arte docente.

Comencemos precisamente por el tercero, que tuvo su momento clave en el ingreso en la Academia de Pedro Antonio de Alarcón, con su *Discurso sobre la moral en el arte*, leído el 25 de febrero de 1877, y contestado con un discurso de apoyo a sus tesis por Cándido Nocedal. Independientemente de la ingenua petulancia y de la escasísima calidad intelectual del discurso, el revuelo que levantó, de Revilla a Valera y de Clarín a Valbuena, fue enorme, y ha sido bien descrito por la bibliografía crítica de nuestros días. Desde mi punto de vista sólo añadiré que su principal tesis —«nunca, en ninguna edad ni en ningún pueblo, bajo los auspicios de ninguna religión ni en las tinieblas del más feroz ateísmo, han caminado separadas la Bondad y la Belleza, o sea, la Moral y el Arte» (1943, pág. 1753a)— se convirtió en la práctica en un alegato contra el esteticismo y en una descalificación, desde el punto de vista conservador, de la teoría del arte por el arte. Esta teoría «supone la peregrina especie, nacida en la delirante Alemania, adulterada por el materialismo francés y acogida con fruición por el insulto paganismo italiano, de que el *Arte* [...] es independiente de la *Moral*» (*Ibid.*, pág. 1750a), y es peligrosísima en la medida en que no viene sola, «pues demasiado sabréis que la teoría de *el Arte por el Arte* está hoy relacionada con otras a cual más temible, y que juntas socavan y remueven los cimientos de la sociedad humana» (pág. 1761b). En último extremo todas estas teorías, actuando de modo conjunto, conducen a la demagogia de los Internacionalistas, a «la anarquía universal, el amor libre y la irresponsabilidad de las acciones humanas» (pág. 1761b). Alarcón culminaba su alegato con una vibrante llamada a la movilización de los académicos y, en general, de la humanidad creyente: «Vosotros rechazaréis altivamente esa teoría sacrílega, fruto ponzoñoso de un nuevo satanismo, enemistado con el bien, que desea proscribir la Moral de todas partes, que ya ha reducido mucho el imperio de la Virtud, y que hoy nos declara sin rebozo (en nombre de no sé qué Belleza sin alma) *que quiere ser dueño de practicar el mal* [...]; hay que dar hoy la batalla a los impíos. Ya no se trata de comparaciones y diferencias entre ésta y aquella Moral o entre tal y cual religión positiva. ¡Ni tan siquiera se trata de si hay o no hay Dios!... El mal está más profundo: la gangrena roe más abajo. Se litiga si hay o no hay espíritu, si hay o no hay alma, y con probar nosotros que la hay, lo habremos probado todo. ¡De haber alma, tiene que haber mejor vida; tiene que haber Dios; tiene el hombre que responderle de sus actos; hay necesidad de Moral; podemos subsistir sobre la tierra! ¡Defended, pues, ¡oh soldados del sentimiento!, los timbres de vuestra naturaleza empírea, de vuestra divina alcuña! ¡Defended que sois hombres! ¡Defended que sois inmortales!» (pág. 1762a).

El segundo de los factores ha sido bien estudiado por la bibliografía crítica que se ocupa de la penetración del positivismo en España (García Barrón, 1986; López-Morillas, 1956; Núñez, 1975, 1977; Terrón, s. a.; Tierno Galván, 1977) y no insistiré en los términos en que se produce. Las publicaciones periódicas más ricas en material literario de esta época, la *Revista de España*, la *Revista Europea*, la *Revista Contemporánea*, nutren sus ambiciosos y cosmopolitas índices de la década de los setenta de ensayos sobre el evolucionismo, el materialismo, el positivismo, sobre las leyes genéticas y el origen de la vida, sobre el avance de las ciencias médicas y naturales, sobre arqueología e historia antigua, sobre la psicología empírica, la sociología o la historia comparada de las religiones, sobre

la ciencia española, y cuentan con colaboraciones de Spencer, Renan, Taine, Littré, Huxley, Haeckel, Claude Bernard, etc. El impacto que este cambio de mentalidad produjo en las posiciones del crítico literario más relevante de los años setenta, Manuel de la Revilla, iba a resultar determinante para la historia de la novela en España (García Barrón, 1986; Miller, 1992; Olcza, 1995a). El Manuel de la Revilla que interviene en el debate del Ateneo de 1875 mantiene posiciones de raigambre idealista, aunque antirromántica, y de moderación teórica, pero tan netamente opuestas al Realismo francés y al arte docente como partidarias del arte por el arte.

Pero a partir de 1875, Manuel de la Revilla entra a formar parte de la estructura de colaboradores asiduos de la *Revista Contemporánea*, que dirige José del Perojo, que este mismo año ha publicado sus *Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania*, libro decisivo para el giro neokantiano y positivista en España, y que como revista expresa el proyecto intelectual de su director. «En tales circunstancias trabó Perojo amistad con Manuel de la Revilla —escribe Juan López-Morillas (1956, pág. 101), a quien sin mucho trabajo hizo romper con la escuela krausista y sentar plaza en las huestes del neokantismo.» Diego Núñez ha mostrado la convergencia de neokantianos y positivistas en el movimiento intelectual español, y Carlos García Barrón, en su estudio ya citado sobre el pensamiento de Revilla, confirma plenamente el giro filosófico de éste: «Nuestro biografiado —escribe— dedica numerosos artículos a defender tanto el neokantismo como el positivismo» (1986, pág. 66).

¿Influyó esta aproximación ético-filosófica al positivismo en las ideas estéticas de Revilla sobre el Realismo y la nueva novela? Adolfo Sotelo (1988) ha comprobado la inicial coincidencia de las posiciones poéticas de Revilla y Juan Valera en torno a la «novela psicológica» como «tipo ideal de novela contemporánea», a la convicción de la primacía de lo bello sobre lo útil en arte, y a la mutua dependencia de la estética de Hegel. Sin embargo, a partir de 1877-1878 se produciría una inflexión en la actitud de Revilla que lo aproximaría a las posiciones de un Realismo docente de signo liberal y lo separaría de un Valera que, por el contrario, se mantendría cada vez —si cabe— más firme en su defensa del arte por el arte. La inflexión de Revilla —que no sería tan poderosa como la de Clarín y que no le permitiría apostar por el Naturalismo— se debería en parte a su filiación krausista, pero sobre todo al influjo neokantiano y positivista, que compartió con Perojo y Montoro en la experiencia de la *Revista Contemporánea*. «Fue aquí donde Montoro, Revilla y Perojo publicaron los artículos de tan fuerte incidencia periodística, y donde éste último daba a conocer los famosos ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania, indicadores de la distancia que mediaba ya respecto al «racionalismo armónico» y de cómo, en adelante, el pensamiento más progresista iba a estar vinculado a los introductores del positivismo, el neokantismo, a spencerianos y darwinistas», escribe por su parte Raquel Asún (1988, pág. 80).

A medida que Revilla se apartaba de la obra de Valera se acercaba a la de Galdós. Ésta es a mi modo de ver la experiencia decisiva en la transformación —relativa— de las ideas estéticas de Revilla, como lo será en las del joven Clarín, que sigue la misma evolución que Revilla (pese a las reticencias y críticas que le dedica) pero radicalizándola y llevándola hasta la aceptación del Naturalismo.

Revilla, como testimonio el propio Clarín, «fue el primero que reconoció en Galdós al mejor novelista contemporáneo» (*Sermón perdido*, 1885, pág. 137), y su conocimiento de la obra de Galdós fue exhaustivo, por lo menos hasta 1879, ya que desde *La Fontana de Oro* y *El audaz* reseñó cada una de las nuevas novelas galdosianas hasta *La familia de León Roch* (1878), incluidos buena parte de los *Episodios nacionales* de la primera y segunda series. La temprana muerte de Revilla (1881), antes de llegar a la cuarentena, interrumpió este excepcional seguimiento.

El testimonio más elaborado y más sistemático del influjo determinante de Galdós en la novelística y en la crítica de su tiempo es, sin duda, el *Boceto literario* que le dedicó Revilla en marzo-abril de 1878, en el volumen XIV de la *Revista Contemporánea*. En este artículo, en el que Revilla celebró a Galdós como al regenerador de la novela española, pasó revista a su producción hasta entonces, y al llegar a *Doña Perfecta* y *Gloria* escribía que Galdós había dado con ellas un paso adelante, el de «cultivar la novela más adecuada a los gustos y necesidades de la época; la que pudiera llamarse psicológico-social, por ser vivo retrato de la agitada y compleja conciencia contemporánea y plantear los arduos problemas [...] que perturban la vida pública y privada de nuestra sociedad». Forzado a co-honestar las posiciones teóricas mantenidas hasta entonces con la adhesión al realismo galdosiano, Revilla extrema las matizaciones de su argumentación: «Modelos de perfecto realismo son la novelas de Pérez Galdós; pero no de ese realismo que está reñido con toda belleza y todo ideal, sino de aquel otro que sin traspasar los límites de la verdad, sabe idealizar discreta y delicadamente lo que la realidad nos ofrece» (*Ibíd.*, pág. 123). A estas novelas galdosianas «no menos que sus méritos literarios, las avaloran el pensamiento y la intención que en ellas se advierten. Sin sacrificar jamás la forma a la idea, ni caer en los extravíos del arte docente, en todas ellas ha sabido encerrar su autor un pensamiento filosófico, moral o político, de tanta profundidad como transcendencia. Sus *Episodios nacionales* no son meros relatos históricos [...], sino discretas e intencionadas lecciones políticas, de utilidad suma [...] En sus últimas obras, ha planteado Pérez Galdós el más terrible de los problemas de nuestro siglo: el problema religioso. Amante sincero de la libertad de pensamiento, con el criterio de la verdad ha resuelto el problema; pero lo ha hecho con tanta discreción y tanta delicadeza y con tal respeto a los sentimientos religiosos, que nada hay en tales obras que pueda ofender en lo más mínimo a los verdaderos creyentes, por más que haya mucho que disguste y amargue a los fanáticos» (*Ibíd.*, pág. 124).

En enero-febrero de 1879, Revilla reseñó *La familia de León Roch* en la *Revista Contemporánea* y en *El Globo*. Son sus últimos escritos sobre Galdós (hasta donde ha podido documentar García Barrón), y Revilla añadió una nota más a su adhesión a las novelas de tesis galdosianas, la aceptación de su militancia: «son brillantes jornadas [*Doña Perfecta*, *Gloria* y *La familia de León Roch*] de esta terrible batalla contra la intolerancia religiosa» por lo que «obligación es de cuantos abrigan sentimientos liberales, coadyuvar al triunfo del señor Pérez Galdós, y ver en el distinguido novelista, no sólo una gloria de nuestra patria, sino uno de los más ilustres representantes de la causa nobilísima que defendemos». Su conclusión no podría ser más definitiva: «Presentar a los ojos de la humanidad el espectáculo de la belleza, es sin duda empresa meritoria; pero

¡cuánto más grande es llevar una piedra al magnífico edificio del progreso y contribuir al glorioso triunfo de la verdad y del bien!».

Más nítida en sus compromisos fue la evolución del joven Alas, que iba a sustituir a Revilla en la dirección de la crítica literaria de actualidad. Cuando todavía no se hacía llamar *Clarín* y sí *Zoilito* y reseñaba en *El Solfeo* la aparición de una de las primeras novelas de tesis, *La novela de Luis* (1876) de S. de Villarmínio, comentaba: «Yo no niego la profundidad y grandeza de esta doctrina, mas sí digo que es peligroso fundar en ella el interés de una novela [...] nadie negará al autor cualidades poco comunes de pensador, y yo, singularmente, hallo en su libro infinidad de ideas que profeso y adoro con entusiasmo; mas no por esta simpatía he de ocultar la verdad, o lo que yo entiendo como tal: *La novela de Luis* empieza por no ser una novela; pero es un libro que puede enseñar mucho al que lea sus páginas» (Botrel, 1972, pág. 53). Cuando reseñó *El buey suelto* (1878) tuvo por fuerza que constatar que unos («el señor Pereda») y otros («los krausistas») coincidían en escribir novelas «de las llamadas ahora tendenciosas», por lo que se sintió obligado a reconocer que «el arte *docente* es un modo legítimo, entre otros, del arte», y lo es tanto para los liberales como para los conservadores (*Tamayo*, en *Solos*), tanto más cuanto que el público exigía este tipo de novelas tendenciosas de asunto religioso¹⁵. Pese a este reconocimiento, Clarín no dejó nunca de insinuar sus reticencias¹⁶. Probablemente, en estos últimos años de la década de los setenta, a Clarín le interesaba más la teorización de una poética realista acorde con la dialéctica hegeliana de lo particular y lo esencial, de lo ideal y lo sensible, una poética realista compatible con el idealismo estético, no materialista en suma, en la línea de aquel magistral artículo sobre *El buey suelto*: «El Realismo, el legítimo [...], retrata fielmente lo individual, sin afeites ni postizos; pero retrata aquello que es característico, representativo, típico». Sin embargo, el curso de sus ideas, como el de las de Manuel de la Revilla, fue profundamente afectado por la irrupción de las novelas de Galdós, a partir sobre todo de *Gloria*, cuya doble reseña en la *Revista Europea* y en *El Solfeo*, en febrero de 1877, marcó un hito en la evolución literaria de Clarín: «La novela *tendenciosa* o filosófica, o como se quiera, es ahora en nuestro país de gran oportunidad», y lo es porque a través de ella, «de este florecimiento de la novela entre nosotros» algunos autores «han emprendido la meritoria empresa de remover y conmover la conciencia nacional», despertando en el pueblo español «los dormi-

¹⁵ «La experiencia nos enseña que el público de nuestros días, si aplaude las obras no tendenciosas cuando son bellas, más aplaude las que además *entrañan un grave problema social*, como dicen los redactores filósofos de *La Correspondencia*. Ejemplo, el mismo señor Pérez Galdós, mientras escribió sus *Episodios nacionales*, en que el público, aunque tal vez la hubiera, no advirtió tendencia alguna de la enseñanza, sino pura novela descriptiva, no obtuvo todo el buen éxito de que vio después coronados sus esfuerzos cuando se publicó *Doña Perfecta* y *Gloria*» (*La familia de León Roch*, ed. 1891, pág. 215).

¹⁶ «Para muchos que trabajan en una reacción, en su principio provechosa, contra el *utilitarismo* en el arte, es mancha que afea no poco la obra bella, la tendencia del autor a demostrar [...] determinadas afirmaciones [...] dicho esto así, y hablando en seguida del fin propio del arte [...] parece como que no hay nada que oponer y que los poetas y demás artistas deben huir para siempre de toda *tendencia* en sus obras» (*Solos*, ed. 1891, pág. 214).

dos gérmenes del pensamiento reflexivo de un sueño de siglos». Clarín historia en sus reseñas el proceso de la novela española de implicaciones filosóficas y conflicto religioso: comenzó con *El escándalo*, siguió con *Pepita Jiménez*, alcanzó su culminación con *Doña Perfecta* y *Gloria*. Clarín entronca entonces con las ideas expuestas en su célebre y ya citado artículo sobre *El libre examen y nuestra literatura presente*, con la exaltación del «positivo progreso» de nuestras letras gracias a «la benemérita influencia del pensamiento libre», pero al hacerlo superpone el debate ideológico al estético, y asume la novela como vehículo de las ideas de progreso y el *arte docente* como el lugar de su conflictivo encuentro con las ideas de pasado¹⁷.

Apenas aceptado el Realismo docente se inició un nuevo debate, ahora centrado sobre el Naturalismo. El 22 de marzo de 1877, Pico de Mirandola, en su crónica de París, mezclaba el comentario de las reacciones francesas a los discursos de Alarcón y Nocedal a favor del arte docente con la elogiosa noticia del éxito de *L'Assommoir*, de manera que los términos del conflicto mismo se iban a trasplantar desde uno a otro debate.

Sin embargo, entre uno y otro hay una diferencia decisiva. Si en la segunda mitad de los setenta, liberales y conservadores se enfrentaron vehementemente sobre la base de una misma poética docente, aceptada más o menos a regañadientes por la inteligencia liberal y esgrimida con entusiasmo por la conservadora, en los ochenta el debate ideológico se expresó a través de opciones poéticas alternativas, que pasaron por la aceptación o el rechazo del Naturalismo. El debate ideológico continuó igual a sí mismo hasta, por lo menos, los años noventa, pero las formas artísticas de su expresión evolucionaron muy rápidamente, de manera que el triunfo de la poética del arte docente fue tan espectacular como efímero.

4.5.5. La novela de tesis

Para Dendle (1968), como para Clarín, *El escándalo* (1875) fue el hito inicial de la nueva novela «docente» española, de modo que en los años siguientes se sucedieron toda una serie de novelas que se alinearon a uno y otro lado del espectro ideológico¹⁸. De un lado quedaron Alarcón, Pereda, Valbuena (Botrel,

¹⁷ Pasados los años, Clarín no sólo volvería a sus recelos frente al «arte docente», sino a una franca desautorización: «Yo creo firmemente que esta fórmula del arte por el arte está en cierto modo anticuada, y que si sirvió perfectamente para combatir la literatura didáctica, y también en parte la tendenciosa, no es útil ante los propósitos de las nuevas generaciones artísticas, que rechazan —es claro— la obra de tesis, así como suena» (*Nueva campaña*, 1887, págs. 230-231). Ni el mismo Galdós se libraría de esta desautorización, aunque a él se le aplicase de forma amortiguada: «Se puede decir que sus novelas contemporáneas, antes de *La desheredada*, pertenecen francamente al idealismo tendencioso» (crítica de *Realidad*, en Clarín, 1912, pág. 197).

¹⁸ Dendle habla de los cuarenta años siguientes, pero posteriormente extiende la serie hasta *El cura de Monleón* (1936), de Pío Baroja. De hecho, según el corpus delimitado por Dendle, toda novela donde esté más o menos presente uno de los conflictos centrales de la

1984) o el P. Coloma. Del otro Galdós, Palacio Valdés, Azcárate, Villarminio o Blasco Ibáñez. Las novelas de unos y de otros tomaron por campo de batalla el problema religioso, y éste es su primer dato sorprendente, pues supuso desdeñar otros terrenos posibles desde donde plantear el conflicto, y muy especialmente el político, que habían frecuentado los folletines y que volverían a frecuentar las novelas de principios del xx.

Clarín explicó con contundencia: «La primera filosofía, aun en este aspecto vulgar, es la filosofía de lo absoluto (aunque fuese para negarlo), y así lo han comprendido nuestros buenos novelistas, que por esta razón y otras no menos atendibles y que miran al tiempo actual y a las condiciones de nuestra raza, han tratado el problema religioso bajo uno u otro aspecto en sus principales producciones [...] La novela modernísima española ha empezado, pues, por donde debía empezar; no ha podido ser más oportuna» (Clarín, 1912, págs. 42-43).

Y el propio Galdós se hacía eco en *La familia de León Roch* de la prioridad del debate religioso sobre cualquier otro en la vida cotidiana española: la religión «es un tema planteado en todas partes, donde quiera que hay tres o cuatro hombres, y que tiene el don de interesar más que otra cosa alguna. Este tema, constantemente tratado en las familias, en los corrillos de estudiantes, en las más altas cátedras, en los confesionarios, en los palacios, en las cabañas, entre amigos, entre enemigos, con la palabra casi siempre, con el cañón algunas veces [...] es como un hondo murmullo que llena los aires de región a región, y que jamás tiene pausa ni silencio. Basta tener un poco de oído para percibir este incesante y angustioso soliloquio del siglo» (1970, *O.C.*, I, pág. 814).

Al lector frecuentador de la literatura del siglo xix no puede extrañarle este papel central de la religión y de lo religioso. Lo fue no sólo en las novelas de tesis, realistas o no, sino también en las esteticistas (*Pepita Jiménez*), en las naturalistas (*Tormento*, *La Regenta*), en las espiritualistas (*Ángel Guerra*, *La fe*, *Una cristiana...*), en las modernistas (*San Manuel Bueno, mártir*; *Nuestro Padre San Daniel*, *AMDG*, *El convidado de papel...*). La sociedad española vivió intensamente, a lo largo de la primera mitad del siglo xix, la pugna por el sometimiento de la Iglesia al régimen liberal (supresión de órdenes religiosas, exclaustaciones del clero regular, abolición de la Inquisición, desamortización de los bienes eclesiásticos), y en la segunda mitad la lucha a favor o en contra del imperio de la Iglesia católica sobre la enseñanza (especialmente la universitaria), el régimen familiar, la condición confesional del Estado, o la ideología de la sociedad civil; y de principio a fin de siglo, prolongándose después a lo largo de todo el primer cuarto del siglo siguiente, la inteligencia española se debatió entre el peso de una tradición espiritual católica, la exigencia moderna de un librepensamiento no incompatible con el espíritu religioso¹⁹, y la proclamación de la muerte de Dios y

modernidad, como es el de la secularización y sus límites, sería una novela de tesis. Desde este punto de vista también sería novela de tesis *Así hablaba Zaratustra*, y no se comprende por qué habría de darse por empezado el género en 1875 y no con, por ejemplo, *Cornelia Bororquia* (1801).

¹⁹ Resulta sintomático de la situación española el que la lucha contra el dominio social de la Iglesia católica fuese emprendida por intelectuales liberales que como Giner de los Ríos, Azcárate, Pérez Galdós, o Clarín, fueron acusados de «ímpíos» cuando «eran y se

del reinado del hombre. Fueron, en suma, los aspectos de un conflicto tan prolongado como decisivo en el desarrollo de la modernidad española, el conflicto de la secularización de la cultura, tanto más universal y traumático cuanto más afectó a las capas más íntimas de la conciencia.

En los años setenta, en particular, los escritores entendieron que la suerte del nuevo orden de cosas —en lo político, en lo científico, en lo cultural o en lo social— iba a depender del papel que representara en él la Iglesia católica, de manera que desde el variado abanico de sus posiciones se lanzaron al debate. En general las posiciones oscilaron entre la herencia del pensamiento reaccionario (Herrero, 1970), que en estos años encontró su emblema en el dictamen que dio título al celebrado libro de F. Sardá y Salvany, *El liberalismo es pecado*, y el cristianismo laico, «racional», librepensador de los krausistas, que desde 1867 habían roto con la Iglesia católica, y que en 1876, con la *Minuta de un testamento*, de Gumersindo de Azcárate, sacaba a la palestra de la novela su programa religioso.

El enfrentamiento entre novelistas de uno y otro signo no se limitó sin embargo a la cuestión religiosa, sino que entretejió en ella, o contempló a través de ella, otros dilemas centrales del debate ideológico contemporáneo: libertad y orden, revolución y reacción, presente y pasado, ciudad y campo, progreso y tradición, costumbres y uniformización cultural, ciencia y creencia, burguesía y nobleza (o hidalguía), etc. Observaba Dendle (1968), en uno de los pocos estudios sobre el tema con ambición de panorámica, que la defensa de la religión por los novelistas católicos apenas si tenía que ver con la religión en sí misma, que era más bien la apología de una sociedad amenazada de extinción, y observaba también que estos novelistas volvieron nostálgicamente la mirada hacia atrás, hacia lo que ellos creían la verdadera España, pues la surgida tras la revolución les parecía una ruptura con los valores y las tradiciones de la raza, la entronización de unos modos de vida que no se correspondían con nuestro modo de ser y que fueron considerados como radicalmente negativos. Por ello buscaron la España eterna, su España, no sólo en el pasado, como los románticos, sino en el campo, en las sociedades rurales, donde el tiempo se había detenido y los males de la civilización no habían degradado todavía la vida (también Eoff, 1940-1941, y Aparici Llanas, 1982). Así apareció la novela regional y, con ella, esa sensación de intemporalidad tan frecuente en la lectura de Alarcón e incluso en la de Pereda. El mal llegaba de fuera, era forastero (como los héroes de Galdós y los antihéroes de Pereda), arraigaba en la gran ciudad, su discurso se abanderaba en la cultura y en la ciencia, culpables del más grave de los pecados modernos, el de la soberbia del hombre liberal que se sintió capaz de someter a duda racional los valores de la fe, la confianza en la divinidad como principio absoluto de la vida, provocando con ello el desmoronamiento revolucionario del sistema social secular. Por eso la réplica no podía consistir más que en la intolerancia hacia el discurso liberal y en la

sentían profundamente religiosos» (Pérez Gutiérrez, 1975a, pág. 15). En general, sobre el problema religioso en los novelistas de los años setenta, además de la obra citada, véase Dendle, 1968; Lissorgues, 1983; Miranda, 1982; Pérez Gutiérrez, 1988; y sobre Galdós, en particular, Beyrie, 1980; Correa, 1962; Devlin, 1966; Ricard, 1959; Ruiz Ramón, 1964; Shoemaker, 1988.

proclamación de la fe cristiana por encima de la razón. Aun así las novelas de tesis catolicistas se caracterizaron por un profundo pesimismo y por una actitud pasiva ante el futuro de España, invadida por la impiedad: «An outstanding scene of Pereda's *Don Gonzalo* is that in which Don Román crosses his arms and passively watches the forces of barbarism destroy the most idyllic of Catholic villages» (Dendle, 1968, pág. 94). Ciertamente que el diagnóstico de Dendle se acopla mejor al primer Pereda que a ningún otro novelista, y que no podría decirse del exultante Alarcón de *El escándalo*, y aun menos del desengañado de *La pródiga*, lo que se enuncia como actitud general de los novelistas católicos, pero incluso con ciertas restricciones —en general la actitud conservadora, por muy agresiva y militante que se mostrara, fue una actitud esencialmente a la defensiva, a la contra, de resistencia ante los embates de las fuerzas destructoras del cambio y de la anarquía social que traían los nuevos tiempos— sirve de adecuado contraste a la actitud de los novelistas liberales, que según Dendle se recrean en representar héroes que trabajan para el futuro y que luchan por una nueva sociedad de fraternidad y justicia social. «Anticlerical novelists are not hostile to religious values», sino al simulacro y la hipocresía de una vida religiosa sin sentimientos religiosos, a la utilización de la religión por las fuerzas inmovilistas. Los católicos de sus novelas carecen de amplitud de miras y del sentido de la caridad. Los personajes liberales son, en cambio, todo generosidad y amplitud de espíritu. Si la Iglesia es sinónimo de oscurantismo, fanatismo, intolerancia, la educación ha de ser el fundamento para la edificación de una nueva España. Los novelistas anticlericales se conciben a sí mismos como misioneros, evangelizadores, que llevan la luz allí donde sólo existe la oscuridad y la podredumbre moral. Se respira en sus novelas un utopismo de cariz igualmente religioso: la caridad, el amor al prójimo, la benevolencia, la tolerancia, la rectitud moral... son los valores que ponen en juego (Dendle, 1968, págs. 95 y ss.). Ciertamente que muchas de estas novelas —y entre ellas las tres grandes novelas galdosianas de esta época— tienen un desenlace altamente dramático, que parece desmentir esta visión optimista, hasta el punto de que un excelente conocedor del pensamiento krausista como J. López-Morillas interpreta las novelas de tesis galdosianas a partir del fracaso de los proyectos reformadores de sus protagonistas, aplastados por la tiranía de «la vida, siempre ganosa de imponer su sinrazón, su frenesí, su desmesura; siempre capaz de descoyuntar cualquier armazón racional con que se pretende aprisionarla y enderezarla a la plenitud y a la perfección» (1972, pág. 118). Por ello el gesto ideológico de estas novelas es fundamentalmente pesimista: «La visión galdosiana de la vida es pesimista precisamente por ser histórica» (*Ibíd.*, pág. 34). Yo no veo una contradicción insuperable entre la constatación del fracaso de Pepe Rey, Daniel Morton o León Roch y la esperanza en el programa moral y cultural que ellos representan. Al margen de que toda una serie de factores eminentemente personales de estos personajes, diseñados como prototipos ideales pero analizados narrativamente en sus insuficiencias —es el triunfo del realismo galdosiano frente a la propia ideología—, permiten comprender su fracaso como un fracaso en parte personal, todos ellos tropiezan con la realidad histórica de España, una realidad sobre cuyas condiciones culturales Galdós no se hacía muchas ilusiones. Y sin embargo su fracaso no pone en entredicho el programa que ellos representan, un programa de modernización tecnológica y cultural de España, de tolerancia religiosa, de liber-

tades, de trabajo y prudente administración, de orden y economía productiva, de ciencia y reeducación de la mujer, de domesticidad burguesa... El Galdós de esta época creía como intelectual que no había otro camino, por mucho que en él se acumulasen los fracasos históricos.

Pero tanto en el caso de las novelas liberales como en el de las conservadoras el novelista responde a una actitud trascendente, según la cual el hombre está en el mundo respondiendo a un propósito superior. De ahí que todo cuanto ocurre tenga una proyección a esferas superiores de significación: la Historia, la Metafísica, la Moral, y que personajes, objetos y situaciones se recubran de valor simbólico, alegórico incluso, por su unilateralidad. Para los novelistas católicos los acontecimientos responden a los designios indescifrables de la Providencia, para los liberales la historia refleja la larga y contrariada marcha de la humanidad hacia una sociedad más perfecta. Para ambos hay un sistema moral de validez absoluta desde el que el individuo es juzgado y clasificado, y dentro del cual los acontecimientos componen un orden rotundo y cobran un sentido inapelable. De ahí que los personajes resulten inevitablemente buenos, malos o víctimas de unos y de otros (las jóvenes de Galdós: Rosarito, Gloria...), y los acontecimientos beneficiosos o perjudiciales para la causa del novelista y de su lector adicto. Ello ha llevado a plantearse a la crítica contemporánea si se puede hablar de realismo en estas novelas. Escribía Gonzalo Torrente Ballester (1961, pág. 89), aludiendo a las protestas de realismo de estos novelistas: «En el fondo, estos positivistas, estos observadores, son terribles ideólogos, liberales o reaccionarios, y de la ideología sacan el metro de medir las conciencias». López-Morillas (1956, págs. 137-138) hablaba del «despotismo de las ideas» como característica fundamental del período 1870-1880: «Por eso no parece muy adecuado el calificativo de “realista” [...] Si bien se mira es todo lo contrario, por su intención al menos: es una novela “idealista” [...] Sólo después de 1880 [...] puede hablarse con propiedad de una novela “realista”». Y César Barja (1925) llegó hasta el extremo de negar a *Doña Perfecta* la condición de novela: «¿Una novela? Es una idea, una tesis, y ni siquiera una idea ni una tesis: es una pasión lo que Galdós novela, una pasión tan fanática como la de un católico intransigente».

Hay bastante exageración en algunas de estas opiniones, que confunden el mayor o menor grado de didactismo con el mayor o menor grado de mimesis novelesca. Sea cual sea el peso de la ideología en estas novelas —y es mucho—, no extingue en absoluto la voluntad de referencia a lo real-cotidiano por medio de mecanismos novelescos, ni la forja de un lenguaje funcional al servicio de una mimesis lo más diáfana posible, ni la reapropiación de los procedimientos descriptivos del costumbrismo, ni la implicación de los asuntos en la historia contemporánea, ni —sobre todo— la elaboración de conflictos entre personajes que venía a traducir novelescamente los conflictos de la sociedad liberal. No existe ningún realismo garantizado contra las «deformaciones» de la ideología propia, sencillamente porque ésta es inevitable: la realidad no se contempla nunca a sí misma en la novela, y la imagen de la realidad que toda novela realista nos transmite es una imagen perspectivizada, elaborada desde una determinada posición en la realidad, la del autor. Otra cosa, completamente distinta, es el énfasis, la dosis de explicitación, de injerencia, de autoridad que el novelista se concede a sí mismo sobre su mundo novelesco: de ello depende su grado de didactismo, pero

si se cumplen las otras condiciones de la mimesis realista, de ello no depende su grado de realismo. Por ello al hablar de estas novelas prefiero hablar de «realismo abstracto», como hace Casaldueiro (1943) o, en todo caso, y como hacían los contemporáneos, de un «realismo docente».

Es cierto, sin embargo, que algunas de las novelas de tesis no son propiamente realistas, y no lo son no por su didactismo sino por su insuficiente compromiso con la representación de lo real. Habría que contar entre ellas con aquellas novelas tesis en las que, como en *La Fontana de Oro* (1870) o en *El escándalo* (1875) y *El niño de la bola* (1880), es más poderosa la herencia del folletín romántico que un apenas esbozado realismo, como habría que contar con aquellas otras que despliegan novelescamente el esquema costumbrista, a la manera del primer Pereda en *Los hombres de pro* (1872) o *El buey suelto* (1878), así como con las novelas de un «realismo» ameno, esteticista, a lo Juan Valera, o como con alguna novela muy vinculada a la tradición narrativa dieciochesca, de estructura eminentemente didáctica, como la *Minuta de un testamento* (1876)²⁰ carente en gran medida de materia novelesca concreta, de situaciones, de acción, de personajes por medio de los cuales llevar a cabo la operación de la mimesis, y reducida al discurso monocorde, didactizante y abstracto de un solo personaje, o como su «hermana gemela» —Menéndez Pelayo *dixit*— *La novela de Luis* (1876), de S. de Villarminio. Compitiendo con estas variantes novelescas de una poética tocada por un propósito ideológicamente polémico, las novelas realistas de tesis empiezan a definir una fórmula precisa con *Doña Perfecta* (1876), fórmula que manifiestan como propia *Gloria* (1876-1877), *La familia de León Roch* (1878), *Doña Luz* (1879) —en este caso con los matices propios de la poética de Valera—, *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1879), *De tal palo tal astilla* (1880), *Marta y María* (1883), y que alcanza sus últimos flecos, ya muy mezclados de otros elementos, con *Pequeñeces* (1890), *Una cristiana* y *La prueba* (1890). Quiere ello decir que el componente realista no estuvo tan generalizado, en la novelística de los años setenta, como el componente tendencioso o el de historia contemporánea.

La novela realista de tesis fue, por consiguiente y en sentido estricto, la fórmula novelesca que acabó por imponerse como más apta para expresar las necesidades estéticas del período, necesidades compuestas de realismo, exigencia de utilidad moral —y social— del arte, debate ideológico y toma de postura ante la transformación histórica de España. Pero se impuso también por la decisión con que la impulsaron los novelistas más dotados de la época —decisión que fue bastante más clara en ellos que en los críticos, especialmente en los liberales—, novelistas que, todos ellos, habían comenzado su obra en otra línea de trabajo: Pereda en el Costumbrismo, Alarcón en el folletín, y por encima de todos Galdós, que pasaría del folletín histórico-tendencioso (*La Fontana de Oro*,

²⁰ Sobre esta novela, «publicada y anotada por W», según su primera edición, pero obra de Gumersindo de Azcárate, según secreto a voces, véase la reseña de Clarín (*El Solfeo*, 24-X-1876), reproducida por Botrel, 1972, págs. 88-90), la edición con estudio preliminar de Díaz (Barcelona, Eds. de Cultura Popular, 1967) o los diversos trabajos dedicados a ella por J. López-Morillas (1972), muy especialmente el que analiza su influencia sobre *La familia de León Roch*.

1870; *El audaz*, 1871), la novela fantástica (*La sombra*, 1870) o los primeros episodios nacionales (1873-1875), a la novela realista de tesis con *Doña Perfecta* (1876). El influjo de Galdós arrastraría tras sí a otros novelistas del espectro ideológico liberal, y hasta el mismo Valera se sentiría tentado.

Entendemos, pues, por novela realista de tesis un «género histórico», con un código narrativo propio: estructura compositiva cerrada y trascendente, modalidad autoritaria, lector pasivo y adicto, inventario limitado y preciso de conflictos —con centro en el conflicto religioso y ramificaciones en los otros dilemas citados—, prototipos de personajes portadores de valores ideológicos, morales, históricos y hasta metafísicos, cuadros de circunstancias espacio-temporales abstractos —en Galdós, en Alarcón— o simbólico-costumbristas en el caso de Pereda. Este género narrativo respondió a las necesidades expresivas de un contexto histórico determinado por la Revolución de 1868 y la Restauración de 1875, especialmente en el terreno cultural y religioso, y por las actitudes ideológicas que participaron en el conflicto estético (en un cierto nivel: absolutistas partidarios del Antiguo Régimen, y conservadores y liberales de distinto matiz del Nuevo Régimen; en otro nivel, católicos y librepensadores). Evidentemente, el género tuvo sus precedentes en las novelas de Fernán Caballero y en los folletines de tema social, como tuvo su repercusión en novelas posteriores, pero ni las unas ni las otras respondían al modelo específico definido en estas páginas, y que supuso la primera fase del Realismo español y del llamado «Renacimiento» de la novela española, una fase breve, de pórtico, probablemente necesaria, y con toda seguridad, intensa.

4.6

José María de Pereda: entre el Costumbrismo y la novela regional

No es exagerado afirmar que el Costumbrismo constituye una de las parcelas más notables (y a la vez más complejas) de la literatura española del siglo XIX; y no tanto por la importancia intrínseca o la valía estética de sus textos, como por su influjo —sumamente debatido— en la novela realista o naturalista, y por su pervivencia más allá de los límites cronológicos del movimiento romántico, en el que dio sus más características y mejores muestras (véase capítulo 3 del volumen 8); en efecto, ciertos procedimientos y actitudes de la narrativa realista posterior a 1850 difícilmente pueden entenderse o explicarse desconociendo el papel y vigencia del género de costumbres.

Si en su origen (foráneo sin duda, pese a la opinión de quienes consideran que esta literatura manifiesta la tendencia al *Realismo* supuestamente específica de nuestras letras) el *artículo de costumbres* es una modalidad ensayística, como corresponde a su usual molde periodístico, lo cierto es que muchas veces sus autores, para exponer la realidad social que trataban de estudiar, se sirvieron de

los procedimientos y formas breves de la ficción narrativa, hasta el punto de que alguna de sus muestras (*El castellano viejo*, de Larra, por citar el ejemplo más característico) ha podido ser antologada entre los mejores relatos de nuestra literatura. Por ello, un estudio histórico de la narrativa romántica no debería excluir entre sus modalidades los artículos de costumbres; y consecuentemente, las novelas y cuentos de Alarcón, Valera, Pereda, Pérez Galdós, Clarín, Pardo Bazán, Coloma, Picón, Ortega y Munilla, Palacio Valdés o Blasco Ibáñez son tan herederos, en sus formas y procedimientos narrativos, de los folletines románticos como de los cuadros de costumbres de Mesonero, Flores o Estébanez. Y una de las pruebas más convincentes de ello sería la pervivencia del género (Ayala Aracil, 1984, 1988, 1992; Rubio Cremades, 1979, 1988, 1989a) y su cultivo por buena parte de los autores de la narrativa realista; casi todos ellos publicaron artículos o cuentos costumbristas alguna vez; y en sus novelas largas son muchos los elementos (personajes, episodios) y procedimientos que evidencian una inequívoca raíz costumbrista, aunque la actitud y los objetivos puedan ser diferentes.

Ya en su monografía de 1949, Baquero Goyanes (1949, págs. 95-102; 1992) se ocupó de las semejanzas, interferencias y confusiones entre el cuento y el artículo de costumbres en la literatura decimonónica, estudiando con especial detenimiento la producción de algunos autores de la segunda mitad del siglo especialmente significativos: Trueba, Fernán Caballero, Ruiz Aguilera (cuyos *Proverbios ejemplares*, 1864, y *Proverbios cómicos*, 1870, han sido considerados como aportaciones cruciales para la formación de la narrativa realista española)²¹, Alarcón, Clarín, Pardo Bazán y Pereda. Pero más que la narrativa breve de índole costumbrista (Charnon-Deustch, 1985, págs. 19-38) nos interesa aquí la relación del género de costumbres, en cualquiera de sus manifestaciones (*escenas, apuntes, tipos, cuadros...*) con la novela realista, especialmente en la modalidad que, por emplear tales elementos, procedimientos o actitudes, se conoce como *novela costumbrista*.

Bien es verdad que cuando alguien califica como «costumbristas» determinadas muestras de la narrativa del último tercio del siglo XIX, generalmente concede al adjetivo cierta carga peyorativa: con ello se quiere dar a entender que la visión de la realidad que ofrecen tales relatos está lastrada por una concepción pintoresquista, que se fija preferentemente en lo curioso, lo característico o lo típico (que se pretende arquetípico). Naturalmente, si la novela postula una visión profunda y compleja de la realidad, no podrá aceptar la percepción costumbrista, que es fundamentalmente superficial y simplificadora. Pero si esto puede ser válido en cuanto a la concepción general de la obra narrativa, no lo es tanto si

²¹ «¿Sería acertado pensar en los *Proverbios*, en cuanto tienen que ver con Galdós, aunque su autor y su obra merecen ser considerados por sus propios méritos, como *un plan general y primer ensayo práctico de las novelas contemporáneas de Galdós?*» (Miller, 1979, pág. 14); recuérdese que el famoso ensayo galdosiano *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*, que ha sido definido como «el plan de la moderna novela española, aún nonnata, más concretamente, el programa a que se atenderá Galdós mismo» (Montesinos, J. F., 1963, pág. 1), en principio es una reseña de *Proverbios ejemplares* y *Proverbios cómicos*, de Aguilera.

atendemos al papel que lo costumbrista puede tener en la configuración de algunos elementos del relato (un personaje, un episodio, un ambiente, una situación); con frecuencia, es precisamente el tratamiento costumbrista el que contribuye a proporcionar esa impresión de verosimilitud tan elogiada en algunas páginas de novelas como *La Regenta*, *Sotileza*, *Los pazos de Ulloa* o *Fortunata y Jacinta*.

La consideración del papel del *Costumbrismo* y lo *costumbrista* en la narrativa del Realismo decimonónico deberá plantearse en dos dimensiones: la pervivencia del cultivo del género de costumbres como forma narrativa breve por parte de algunos de aquellos novelistas, y lo costumbrista como una manera de percibir, mostrar y contar la realidad social presentada en la novela. Por lo que se refiere a lo primero, los estudios sobre la literatura costumbrista tienden a limitarse a la época romántica, ignorando la aportación de los principales autores del Realismo a aquellos géneros (Ucelay, 1951, y Montesinos, J. F., 1972, se ocupan del Costumbrismo romántico; para el de la etapa realista, véase Ayala Aracil, 1984, 1988, 1992; Rubio Cremades, 1979, 1988, 1989a, 1994. El panorama de Correa Calderón, 1957, 1964, se refiere a todo el siglo XIX); en cuanto a lo segundo, si bien algunas monografías prestan atención a los escritos de costumbres de estos novelistas, no suele profundizarse en cómo el cultivo de tal género afecta o influye en el resto de su obra narrativa (Montesinos, 1969); y falta todavía un estudio que considere globalmente la compleja relación existente —en temas, argumentos, concepción de personajes, ambientación, procedimientos narrativos, diálogo...— entre Costumbrismo y Realismo (o Naturalismo). Sí contamos con algunas valiosas y polémicas aportaciones acerca del aspecto tal vez más atractivo, e históricamente relevante, pero que no agota el debate: la relación genética entre el costumbrismo romántico y la novela realista (¿con el cuento como eslabón intermedio?)²²; y, en consecuencia, la debatida cuestión de si el influjo de aquél fue beneficioso o nefasto para el proceso de la novela española del XIX (Rubio Cremades, 1995, y también Alborg, 1996, págs. 406-418).

En un polémico artículo de 1970, en el que consideraba la cuestión del papel del género costumbrista en el proceso de la novela realista española, Ferreras reducía a dos las posturas críticas al respecto; una *positiva*, representada por Correa Calderón (y antes que él, por Pérez Galdós, Pardo Bazán, Cánovas, Menén-

²² Así lo explicaba Galdós en sus *Observaciones...* (1990a, pág. 113): «De estos cuadros de costumbres que apenas tienen acción, siendo únicamente ligeros bosquejos de una figura, nace paulatinamente el cuento, que es aquel mismo cuadro con un poco de movimiento, formando un organismo dramático pequeño pero completo en su brevedad. Los cuentos breves y compendiosos, frecuentemente cómicos, patéticos alguna vez, representan el primer albor de la gran novela, que se forma de aquéllos apropiándose de sus elementos y fundiéndolos todos, para formar un cuerpo multiforme y vario, pero completo, organizado y uno, como la misma sociedad». Baquero Goyanes (1949, pág. 99) ha reiterado la misma idea: «Al cuento —al de Pardo Bazán y Clarín— no se llega de golpe, sino a través de una serie de tanteos, representados por estos géneros próximos como el artículo de costumbres». A propósito de la relación entre el artículo de costumbres y el cuento, véase también Aguinaga, 1995b; Pupo-Walker, 1978.

dez Pelayo, Valera o Andrenio²³, entre otros): el Costumbrismo, en tanto que depositario del tradicional Realismo español, es el germen de la novela realista²⁴; y otra *negativa*, sostenida principalmente por Montesinos: la influencia del Costumbrismo fue «deletérea» para la novela, cuya eclosión retrasó y mediatizó sobremanera²⁵; por su parte, Ferreras considera que se trata de un falso problema, porque es nula toda relación entre Costumbrismo y novela; podrá haber elementos coincidentes, pero con tratamiento y función diferentes (Escobar, 1988; Ferreras, 1973, págs. 183-192; Herrero, 1978; Palomo, 1989; Romero Tobar, 1983, 1994; Rubio Cremades, 1983, 1994; Sebold, 1981).

No será posible en los límites de estas páginas desarrollar por extenso todas estas cuestiones, pero acaso sea útil la consideración, desde esa perspectiva, de las novelas de un determinado autor, en cuya obra el estudio del factor que nos ocupa (la relación entre lo costumbrista y lo realista) sea no sólo ineludible, sino probablemente esclarecedor, por ejemplar. Si hay alguien en quien lo apuntado resulta más evidente que en ningún otro, sin duda éste es José María de Pereda. Y no sólo porque en su producción literaria se cumple de manera canónica ese proceso evo-

²³ «Para decir dónde empieza el Realismo español contemporáneo, hay que remontarse a algunos pasajes de las novelas de Fernán Caballero, y sobre todo a los autores de las *Escenas matritenses* y *Ayer, hoy y mañana*, y no olvidar a Fígaro en sus artículos de costumbres» (Pardo Bazán, 1989, pág. 310). «No se manifiesta el *Naturalismo* ahora en los artículos de costumbres, que fue su primera aparición» (Cánovas, 1883, pág. 167). «Bajo dos aspectos principales puede y debe considerarse a Pereda: como autor de artículos o cuadros sueltos de costumbres, y como novelista. La segunda manera es una evolución natural de la primera» (Menéndez Pelayo, 1884, pág. XXXVI). «Algo como germen menudo [del Realismo] había tenido ya en artículos de Larra, Estébanez Calderón y Mesonero Romanos. Después, pasando el breve cuadro a la novela extensa, tuvimos a Fernán Caballero...» (J. Valera, artículo sobre *El gusano de luz*, de Rueda; cit. en Montesinos, J. F., 1972, pág. 12). «¿Qué aportaron los costumbristas al futuro edificio de la novela moderna? [...] Les enseñó a salir de la mascarada medieval de los románticos, para instalarse como observadores en la sociedad en que vivían y prepararse a contemplar la comedia humana [...] en resumen, lo que trajeron los costumbristas fue un aprendizaje de observación y deducción» (Andrenio, 1929, pág. 39).

²⁴ «El embrión de la novela realista está en el Costumbrismo, que continuaba la tradición de la gran novela española, atomizándola, disgregándola en artículos sueltos, como un espejo que se rompe [...] Que estos novelistas [Fernán Caballero, Alarcón, Valera, Pereda, Galdós, Pardo Bazán, Palacio Valdés, Alas] sean una consecuencia de los modestos y alícoros costumbristas anteriores, podría comprobarse a poco que observáramos el espejo, en el que en un principio se advierten todavía las suturas. Los primeros ensayos de narración realista se resienten evidentemente de tal influencia. Más que novelas son cuadros de costumbres amplificadas, complicados con un tenue desarrollo dramático, un continuo ensamblado de varios, o bien aparecen aquí y allá cuadros sueltos, con valor independiente dentro del conjunto» (Correa Calderón, 1964, I, págs. XLVII-XLVIII).

²⁵ «El Costumbrismo [...] ejerció sobre la novela española una influencia deletérea [...] creó entre nosotros el gusto por la menuda documentación, pero hizo que ésta fuera formularia e inimaginativa. Enseñó a ver muchas cosas, pero siempre las mismas o poco variadas. Todo esto no hubiera sido tan nocivo si el Costumbrismo, al incorporarse a ella, la hubiera dejado ser novela, si se hubiera mantenido en ella en una posición modestamente funcional, y los autores no lo hubieran desplegado lujosamente, haciendo gran caudal de él» (Montesinos, J. F., 1972, pág. 135).

lutivo, sino porque, como en otro lugar he notado (González Herrán, 1981a), toda su producción novelística, desde *El buey suelto...* (1878) a *Pachín González* (1896), está marcada —más bien, lastrada— por el componente (actitud, concepción, procedimientos) costumbrista, hasta el punto de que nuestra historia literaria ha acuñado para su obra la etiqueta de *novela costumbrista* (cuando no la de *novela regional*, aspecto que tiene mucho que ver con ello). El estudio de la narrativa perediana desde esa doble dimensión (lo *costumbrista* / lo *regional*) puede resultar ejemplar, no tanto por los logros del escritor cántabro como por el carácter representativo de su literatura en relación con el problema aquí planteado²⁶.

4.6.1. El Costumbrismo en la obra de Pereda

Pereda nació el 6 de febrero de 1833, en el pueblo cántabro de Polanco (*Apuntes para la biografía de Pereda*, 1906) (Gullón, R., 1944; Madariaga, 1991); al terminar sus estudios elementales en el Instituto de Santander, se decidió que hiciese la carrera militar en el arma de artillería; en el otoño de 1852 se trasladó a Madrid. Tras los acontecimientos revolucionarios de julio de 1854, José María regresó a su tierra (véase la biografía en su novela *Pedro Sánchez*); de Madrid el joven Pereda traía, con el texto de una comedia (*La fortuna en un sombrero*, escrita a imitación de tantas como había visto en aquellos teatros), una incipiente vocación literaria que a partir de 1858 pondría a prueba en las páginas de la prensa local. También intentó la aventura teatral: entre 1861 y 1866 estrenó cinco piezas que pasaron por los escenarios santanderinos sin pena ni gloria y que reunió en el volumen *Ensayos dramáticos* (1866); no era ése su primer libro, ya que dos años antes había publicado una recopilación de textos previamente aparecidos en la prensa periódica. Comenzaba así Pereda una extensa producción literaria que incluye, además del mencionado volumen de textos teatrales, cinco tomos de relatos, artículos y escenas de costumbres (*Escenas montañesas*, 1864; *Tipos y paisajes*, 1871; *Bocetos al temple*, 1876; *Tipos trashumantes*, 1877; *Esbozos y rasguños*, 1881); y 12 novelas (*El buey suelto...*, 1878; *Don Gonzalo Gonzá-*

²⁶ Ello quiere decir que en estas páginas me limitaré a esa doble dimensión indicada, dejando al margen otros aspectos y problemas de la obra perediana, para los que remitiré a la bibliografía pertinente. Además de la específica que allí mencione (véanse las generales de Clarke, 1974, y Akers, 1980), han de recomendarse como estudios monográficos o de conjunto los de Blanco de la Lama, 1995; Camp, 1937; Clarke, 1969; Colina, 1987; Cossío, 1973; Fernández-Cordero, 1970; González Herrán, 1983a; Klibbe, 1975; Montero, 1919; Montesinos, J. F., 1969; Outzen, 1936; y lo que a nuestro autor se refiere en Baquero Escudero, 1989; Baquero Goyanes, 1992; Eoff, 1965; Medina, 1979; Miralles, 1979a; Oleza, 1976; Pattisson, 1965; Pérez Gutiérrez, 1975a. Son de interés algunos epistolarios: Bensousan, 1970; Blecua, 1968; Bravo-Villasante, 1970-1971; Clarke, 1991; Coloma, 1942; Cossío, 1957; Fernández-Cordero, 1968, 1969; González Herrán, 1983b; González Palencia, 1950; Lanzuela, 1990; Ortega, 1964; Pereda & Sánchez Reyes, 1953; Sánchez Reyes, 1933, 1957; Shoemaker, 1966; Torres, 1980; Varela Hervías, 1958; entre las tesis doctorales inéditas es obligado recordar las de Bonet, 1974, y Le Bouill, 1980a, así como la reciente de Cruz Ramos, 1994. Véase ahora una puesta al día del *estado de la cuestión* en Bonet, 1992a, Lissorgues, 1994, y Alborg, 1996, págs. 589-742).

lez de la Gonzalera, 1879; *De tal palo, tal astilla*, 1880; *El sabor de la tierruca*, 1882; *Pedro Sánchez*, 1883; *Sotileza*, 1885; *La Montálvez*, 1888; *La puchera*, 1889; *Nubes de estío*, 1891; *Al primer vuelo*, 1891; *Peñas arriba*, 1895; *Pachín González*, 1896). En 1897, concluida ya su carrera literaria, Pereda ingresó en la Academia Española. Sus últimos años transcurrieron —como casi toda su vida— entre sus casas de Polanco y Santander, ciudad en la que falleció el 1 de marzo de 1906.

Por antecedentes familiares y formación, Pereda era un conservador en lo religioso, en lo social y en lo político, ideología que reflejó en sus escritos de manera evidente y reiterada. A raíz de la Revolución del 68, formó parte destacada de la redacción de un periódico satírico, *El Tío Cayetano*, inequívocamente antiliberal; en 1870, formando parte de la Junta Tradicionalista de Santander, visitó al pretendiente Carlos VII en Vevey (Suiza), y en 1871 fue elegido diputado carlista por uno de los distritos de su región; disueltas las Cortes en enero de 1872, Pereda abandonó la política activa, aunque se mantuvo vinculado a los círculos tradicionalistas.

La actividad periodística fue el inicial contacto de nuestro autor con la literatura y con los lectores; no se diferencia en ello de otros novelistas de su tiempo —Alarcón, Galdós, Pardo Bazán, Alas—, pero sí importa especialmente para el objeto que ahora nos ocupa: además de otras modalidades periodísticas (crítica municipal, social, literaria o musical), cultiva con preferencia el artículo de costumbres (García Castañeda, 1985 y 1991), con *escenas y tipos* de su región, que publica primero en periódicos santanderinos y pronto en álbumes y revistas de la Corte (García Castañeda, 1992a, 1992b; Madariaga, 1985, 1991). La relativa fama y prestigio (fundamentalmente locales) que ello le proporciona justifica el que en 1864 —siguiendo una práctica habitual en los maestros del género, como Larra, Mesonero o Estébanez— se decida a reunir algunos de aquellos textos para confeccionar su primer libro, *Escenas montañesas. Colección de bosquejos de costumbres tomados del natural*, título que constituía una clara alusión a las *matritenses* de El Curioso Parlante, cuyo magisterio nunca desmintió Pereda²⁷, y que, además, prologaba otro escritor entonces muy popular, también cultivador del costumbrismo regional, el vizcaíno Antonio de Trueba (Montesinos, J. F., 1963); por cierto que, en aquel prólogo, Antón el de los Cantares formulaba algunos juicios poco gratos para el novel escritor (que prescindiría de tan incómoda presentación en sucesivas reediciones), pero que afectaban más a la intención del libro que a su calidad literaria:

Hay que confesar que la Montaña, si no es muy feliz en el concepto que de ella tienen sus vecinos, tampoco lo es en los informes que de ella suelen dar los escritores, Pereda mismo (...) ha tenido el mal gusto de pasar de largo por

²⁷ Hay abundantes muestras de ello (véase Varela Hervías, 1958); la más significativa, la dedicatoria de *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, donde le llama «maestro eximio cuyos cuadros eran, y siéndolo continuán hasta la fecha, mi delicia por lo primorosos y mi desesperación por lo inimitables» (*Obras completas*, vol. IV, 1991, págs. 53-54; véase ahí mismo las notas de Miralles que comentan esa dedicatoria y las relaciones entre ambos escritores). J. F. Montesinos (1969, págs. 5-6, 41) señala algunas notorias deudas de Pereda con Mesonero; véase también Cruz Ramos, 1990.

delante lo mucho bueno que hay en la Montaña, y detenerse a fotografiar lo mucho malo que la Montaña tiene como todos los pueblos (...) No estoy del todo conforme con el pesimismo del autor de las *Escenas montañesas*. Su sistema podrá ser moral, pero no es patriótico (Trueba, 1864, pág. VIII).

Curiosa argumentación, muy representativa de la función que al género costumbrista le atribuían muchos de sus cultivadores y lectores, para quienes aquellas obras tenían más que ver con el estudio social, moral o político, que con la literatura de creación. Entre los 18 artículos del primer libro perediano (Aguinaga, 1994b, 1994c, 1995a; Clarke, 1974, págs. 19, 33, 39-40; González Herrán, 1983a, págs. 18-20; García Castañeda, 1991, I, págs. XVII-XXI) al lado de *escenas, cuadros y tipos* en que lo costumbrista predomina sobre la ficción narrativa (*La robla, La buena gloria, El raquero, La costurera pintada por sí misma, El jándalo* [González Herrán, 1986]) hay cuentos indiscutibles (*A las Indias* [Aguinaga, 1994a], *La leva* [Bonet, 1970, págs. 27-29; Montes Huidobro, 1968], *Arroz y gallo muerto*) e incluso un relato cuya extensión se aproxima a la de una novela corta (*Suum cuique*).

La recepción que obtuvo el libro (González Herrán, 1983a, págs. 21-22) fue lo suficientemente fría, cuando no desfavorable, como para desanimar al autor a repetir la experiencia: seguirá colaborando en álbumes, periódicos y revistas, alternando el periodismo político y social con el Costumbrismo y la ficción breve, pero tardará siete años en publicar la continuación de su primer libro (*Tipos y paisaje. Segunda serie de Escenas montañesas*); como en aquél, alternan los artículos propiamente dichos (*Los chicos de la calle, Los baños del Sardinero a vista de castellano rancio, Pasa-calle*) con los cuentos (*Dos sistemas, Ir por lana...*) y la novela corta (*Blasones y talegas*). Tampoco la acogida de este libro fue entusiasta, pero entre los escasos elogios recibidos había uno especialmente valioso, aunque apareciese sin firma; su autor, Pérez Galdós, señalaba algo muy pertinente a lo que ahora nos importa:

Por lo mismo que reconocemos en el Sr. Pereda cualidades rarísimas para observar y narrar, deseáramos que ensanchara la esfera de sus obras, dándolas una intención y un escenario más general, más comprensivo de la sociedad en sus múltiples aspectos y consideraciones [...] Quien sabe hacer los cuadros particulares de que hemos hablado, podrá, con ligero esfuerzo, reunir y armonizar aquellos elementos dispersos, darles unidad, método y pensamiento para formar la novela española contemporánea, que tanta falta hace (*cit.* en González Herrán, 1983a, págs. 41-42).

Esc consejo de Galdós no caería en saco roto: en rigor, más que consejo era estímulo, pues para entonces (enero de 1872) Pereda ya había dado a conocer en la *Revista de España* (noviembre-diciembre de 1870) una novela corta, *La mujer del César*, y gestionaba a través del propio Galdós la publicación de otra, *Los hombres de pro*, que aparecería en el folletín del periódico *La Reconquista* a partir de marzo de 1872; con ambas, y una tercera, *Oros son triunfos*, que escribirá en 1875 para completar el volumen (González Herrán, 1983a, págs. 43-46), forma su tercer libro, *Bocetos al templo*, título de inequívocas resonancias

costumbristas y que revela tanto la imprecisión genérica de aquellos textos como la inseguridad del autor respecto a la clase de literatura que cultiva (introducción de Valis a la edición de este libro en el volumen III de las *Obras completas*, Pereda, 1990). En efecto, al tiempo que prepara la edición en volumen de esas tres *nouvelles*, Pereda publica en una revista santanderina una serie de cuadros costumbristas que satirizan el veraneo en aquella ciudad y que reunirá al año siguiente, 1877, con el mismo título que la colección había tenido en la revista, *Tipos trashumantes*, y un subtítulo muy característico del género, *Croquis a pluma*.

En resumen, si consideramos esa primera etapa de la literatura perediana, observamos que en casi veinte años (los que van desde sus primeros escritos periodísticos en 1858 hasta *Tipos trashumantes*) el autor sólo publica cuatro libros: tres recopilaciones de artículos de costumbres y relatos de diversa extensión, y un volumen de novelas cortas; su vocación literaria parece, pues, tan irregular como indecisa, a lo que tal vez contribuya una recepción lectora y crítica escasamente favorable, salvo en los círculos locales o amistosos. Pero aquella impresión es engañosa: pese a ciertas pesimistas declaraciones, abundantes en sus cartas de este tiempo, Pereda no abandonará la literatura; al contrario, siguiendo la sugerencia de Galdós (y el consejo de su más directo mentor, Menéndez Pelayo, quien en su reseña a *Bocetos al temple* hacía votos porque «así como pasó el Sr. Pereda del breve cuadro de costumbres a la novela corta, ascienda de ésta a la novela larga»; González Herrán, 1983a, pág. 52), avanza un escalón más en aquel proceso y publica *El buey suelto...* (*Cuadros edificantes de la vida de un solterón*), libro que, aunque parezca y quiera ser novela, no consigue ser más de lo que el propio subtítulo prometía. Por otra parte, el hecho de que tras aquélla publicase otras dos novelas en los dos años siguientes (*Don Gonzalo González de la Gonzalera*, *De tal palo, tal astilla*), no significa que nuestro escritor abandone totalmente la narrativa breve y el apunte costumbrista; en 1881 recoge en otro volumen de título muy característico, *Esbozos y rasguños*, varios escritos de diversa índole, algunos inéditos, otros ya publicados en revistas y álbumes: artículos de costumbres (*Fisiología del baile*, *Un marino*, *El tirano de aldea*), evocaciones autobiográficas (*El primer sombrero*, *Reminiscencias*, *La guantería*), algún cuento (*El fin de una raza*) y otros textos periodísticos de asuntos y temas varios (*La mujer del ciego*, *¿para quién se afeita?*, *Manías*, *El cervantismo*). No obstante, será éste su último volumen misceláneo al estilo de los primeros (estudios introductorios de García Castañeda a su edición en los volúmenes I y II de las *Obras completas* de Pereda, 1989; Aguinaga, 1994b, 1994c; Baquero Goyanes, 1992, págs. 87-98), y en lo sucesivo sólo publicará novelas, aunque no abandone del todo la colaboración periodística breve (Clarke, 1970, 1974; Madariaga, 1991): todavía en 1906 —el año de su muerte— recogerá algunos escritos dispersos para completar, con *Pachín González*, el volumen XVII y último de sus primeras *Obras completas*.

Los principales defectos de *El buey suelto...* derivan de su lastre costumbrista: desde la concepción de su protagonista, que no es un *personaje*, sino un *tipo* más o menos «pintoresco» y «característico», es decir, con todas las limitaciones de un carácter convenido y paradigmático, a la estructura del relato, pasando por la concepción de algunos de sus episodios, *El buey suelto...* no es otra cosa que una sarta de cuadros de costumbres con disfraz de novela (González

Herrán, 1981a, págs. 145-146; 1983a, págs. 74-75; introducción de Hemingway en el volumen III de las *Obras completas*, Pereda, 1990b).

Don Gonzalo González de la Gonzalera muestra los nefastos efectos de la Revolución del 68 en Coteruco, una aldea montañesa cuyos habitantes vivían felices e ignorantes de que tuviesen derecho a gobernarse democráticamente, hasta que de la Corte llega un pícaro que, so pretexto de predicarles la nueva idea, sembrará entre ellos la cizaña de la envidia, la ambición y la discordia. Pues bien, para relatar y explicar ese proceso de corrupción colectiva que constituye el eje argumental de la novela, el autor se sirve —con notoria eficacia— de elementos y procedimientos propios de la literatura costumbrista: el capítulo inicial presenta un *cuadro* —la tertulia en la casa de don Román— que muestra las cordiales relaciones de los aldeanos con su patriarca; costumbre que se irá perdiendo a medida que avanza la subversión y los «fieles» se alejan de su protector. Otro tanto puede decirse de las *escenas* de los capítulos 14 y 26: los diálogos entre Carpio y Gorión no sólo recrean el hablar²⁸ y la psicología campesina, sino que sirven para referir algunos importantes sucesos de esa historia, matizados con las opiniones y comentarios de dos *tipos* muy representativos de la comunidad.

Acaso por ser una novela en la que lo primordial es su *tendencia*, deliberadamente polémica, en *De tal palo, tal astilla* los elementos costumbristas, no demasiado abundantes, parecen no tener otra función que la meramente ambiental, para manifestar una determinada visión de la vida aldeana: así sucede, por ejemplo, con los diálogos de Macabeo y Tasia (capítulos 9 y 11) o la tertulia de la botica (capítulo 13). Pero hay algún episodio (la hoguera y fiesta de San Juan, en el capítulo 22) que, sin perjuicio de la dimensión eminentemente costumbrista de su tratamiento, se integra eficazmente en la dinámica argumental del relato y constituye uno de los momentos cruciales en el desarrollo del conflicto (Casalduero, 1976; introducción de Rodgers en el volumen IV de las *Obras completas*, Pereda, 1991b).

Probablemente sea su libro de 1882 (cuyo título completo es *El sabor de la tierruca. Copias del natural*) el más representativo de la llamada *novela costumbrista*: la trama argumental —una serie de *cuadros* y *escenas* de género— se adelgaza hasta su casi total desaparición, algunos personajes no superan la galería de variados *tipos populares*, y el asunto se reduce a recrear la vida aldeana en sus más diversas manifestaciones: las faenas agrícolas, las fiestas y juegos, las rivalidades entre comunidades vecinas... (introducción de Clarke a su edición en el volumen V de las *Obras completas*, Pereda, 1992a; Gutiérrez Sebastián, 1995). Que el autor no perseguía con este libro otra cosa que el *color local* —algo tan propio del género de costumbres— parecen confirmarlo sus palabras finales:

²⁸ A propósito del tratamiento literario del habla dialectal en la literatura perediana (cuestión que debe ser considerada más en su dimensión *costumbrista* que en la específicamente *lingüística*), véase García González, 1977-1978; López de Abiada, 1985; Menéndez Pidal, 1933; Penny, 1980. En cuanto a la bibliografía sobre esta novela, véase Clarke, 1981; Le Bouill, 1985b; Montes Huidobro, 1979; y la introducción de Miralles en el volumen IV de las *Obras completas*, 1991a.

¡Qué suerte la mía si con este librejo, ya que no lo haya logrado con tantos otros informados del mismo sentimiento, consiguiera yo, lector extraño y pío, darte siquiera una idea, pero exacta, de las gentes, de las costumbres y de las cosas; del país y de sus celajes; en fin: del *sabor de la tierruca!* (*Obras completas*, 1992a, V, pág. 314).

También en *Pedro Sánchez* lo costumbrista tiene que ver con el sentido de la novela (Akers, 1984; Clarke, 1992, 1992-1993, 1995; Cossío, 1968, Gullón, G., 1976c; Pérez Gutiérrez, 1985, refundido y ampliado en su introducción a esta novela en el volumen V de las *Obras completas*, Pereda, 1992b); es ésta una historia ejemplar (González Herrán, 1990, págs. 11-34), cuya enseñanza —como sucedía en el relato picaresco— es inseparable de la perspectiva con que se narra: la rememoración autobiográfica, desde la atalaya de una ancianidad desengañada, añade un matiz característico —la añoranza por las cosas perdidas— cuando el narrador protagonista evoca, a la manera de un Mesonero Romanos, episodios y situaciones, tipos y costumbres del Madrid de mediados de siglo (la fonda de estudiantes, los tipos del café, los bailes en familia, las *soirées* de la buena sociedad...); y otro tanto sucede en las páginas que recuerdan las tradicionales formas de vida aldeana, arrasadas por el avance del progreso: «¡Y cuántos pueblos había en la provincia en igual estado de patriarcal inocencia que el mío entonces, y aun muchos años después! [...] las vírgenes comarcas sometieron al imperio del invasor trashumante, que, sin imprimirles la cultura de que él alardea, les quitó, con la tranquilidad que era su mayor bien, cuanto de pintoresco y atractivo conservaban: el amor a sus costumbres indígenas, el color de localidad, el sello de raza» (*Obras completas*, 1992a, V, págs. 261-362). Es este un aspecto en el que el costumbrismo de esta novela difiere del que encontramos en las anteriores a 1883: en *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, *De tal palo tal astilla*, o *El sabor de la tierruca*, el material costumbrista que entraba en el relato correspondía a tipos, ambientes o costumbres todavía vigentes en la sociedad rural cántabra, aunque ya amenazados o en trance de pronta desaparición; en *Pedro Sánchez* (y más aún en *Sotileza*), la evocación costumbrista se refiere a un mundo (el Madrid de mediados de siglo, los pueblos montañeses, el Santander pescador y marinero anteriores a la llegada del ferrocarril) ya lamentablemente perdido para siempre (González Herrán, 1981a, pág. 151).

En efecto, el costumbrismo de *Sotileza* viene determinado por el objetivo declarado de aquella historia: salvar del olvido una ciudad, una época, unas gentes, unas costumbres que el viento del progreso amenaza llevarse; la Dedicatoria del autor a sus coetáneos y coterráneos lo proclamaba sin lugar a dudas (Villanueva, D., 1992, págs. 122-125) y la idea se repetía para constituir uno de los *motivos* cardinales de la novela:

... aquel Santander, en fin, que a la vez que motivo de espanto y mofa para la desperdigada y versátil juventud de hogaño, que le conoce de oídas, es el único refugio que le queda al arte cuando, con sus recursos, se pretende ofrecer a la consideración de otras generaciones algo de lo que hay de pintoresco, sin dejar de ser castizo, en esta raza *pejina* que va desvaneciéndose entre la abigarrada e insulsa confusión de las modernas costumbres (*Obras completas*, 1996a, VI, pág. 84).

La relación y pertinencia de la novela de 1885 con la literatura costumbrista del autor queda puesta de relieve en diversos momentos de la narración, mediante el recurso —muy propio de aquel género— de la autocita; así, el texto alude al «famoso *Cafetera* (cuya biografía en libros anda años hace)» (*Obras completas*, 1996a, VI, pág. 104), en referencia a uno de los tipos de *Escenas montañosas*, *El raquero*. Al final de la novela, el narrador se justifica por no explicar con más detalle una determinada situación con este razonamiento: «De lo que ocurrió en la punta del Muelle con ocasión de embarcarse los mareantes de la leva para el servicio de la patria, debo decir yo muy poco aquí después de haber consagrado en otra parte largas páginas...» (*Obras completas*, 1996a, VI, pág. 400); transparente alusión a *La leva*, de aquel mismo libro. En realidad, son muy abundantes los episodios, escenas y tipos de la novela que podrían considerarse como muestras de literatura costumbrista (costumbrismo marino, en este caso): el *patache* y sus actividades (capítulo 10); la biografía arquetípica del «marino de entonces» (capítulo 7) (Villanueva, D., 1989); la regata de traineras (capítulo 22); y, sobre todo, esos dos *cuadros* —muestra de las poco explotadas dotes teatrales del autor²⁹— que cuentan entre los episodios más alabados de la novela: la reunión del Cabildo de pescadores (capítulo VI) y el escándalo callealtero con la pelea de las mujeres (capítulo XXIII) (otros aspectos, en Blanco de la Lama, 1992; Casaldueño, 1985; Eoff, 1965; Montes Huidobro, 1982; introducciones a las ediciones de Caudet en el volumen VI de las *Obras completas*, Pereda, 1996a; Gullón, G., 1991, y Miralles, 1979b).

La idea, tan extendida como justificada, de que el Costumbrismo de los escritos peredianos está directamente relacionado con su localismo santanderino podría hacernos creer que poco costumbrista será una novela como *La Montálvez*, de asunto, ambientación y personajes exclusivamente cortesanos. Pero lo es, y no poco: a fin de cuentas, se entroncaba en un género de cierta tradición ya desde mediados de siglo, la *novela de costumbres urbanas*, y en la modalidad —que por esos años gozó de cierto auge— que tenía como tema la corrupción de la alta sociedad madrileña (Hemingway, 1993). Ahora bien, si una de las cualidades del mejor costumbrismo es la exactitud y verdad, fruto del conocimiento y del aprecio, con que el autor sabe recrear la realidad social y humana que pinta, parece explicable que Pereda no fuese capaz de hacerlo, enfrentado a un mundo que sólo conocía a través de sus prejuicios o de testimonios ajenos igualmente parciales. *La Montálvez* queda así como un convincente ejemplo de lo negativo que puede ser para una novela el recurso costumbrista; lo que no impide que haya alguna *escena* (por ejemplo, el banquete-homenaje al marqués de Montálvez, en el capítulo 13 de la parte I) cuyo costumbrismo resulta eficaz gracias a un tratamiento caricaturesco (Bonet, 1988, y su introducción a la edición en el volumen VI de las *Obras completas*, Pereda, 1996b; González Herrán, 1981b).

²⁹ Recordemos que, con escasa fortuna, Pereda estrenó en escenarios santanderinos algunas piezas teatrales, que reunió en un librito de cortísima tirada y nunca reeditado, *Ensayos dramáticos* (1866); salvo el epígrafe que Cossío (1973, págs. 143-156) dedicó al teatro perediano, éste no había obtenido la atención crítica merecida hasta el artículo de Cabrales Arteaga (1994).

El «repliegue» a territorio conocido que significa la ambientación aldeana de *La puchera* explica la recuperación de elementos costumbristas, aunque con un tratamiento próximo a la estética naturalista. Acaso sea este uno de los aspectos más interesantes de la novela: para su nueva manera de ver la vida (la *lucha por la vida* de una pequeña comunidad campesina y marinera), mejor que aquel costumbrismo idílico de *El sabor de la tierruca* convenía un tratamiento desgarrado, como el que aparecía en ciertos momentos —los menos sentimentales— de *Sotileza*. Por otra parte, en esta novela de 1889, Pereda consigue algunas veces que los episodios costumbristas (así, el «agosto» del capítulo 17) se inserten fluidamente en el desarrollo de la trama, funcionando como elementos integrantes de ella (Bonet, 1979, 1980).

Varios críticos han advertido las semejanzas entre *Nubes de estío* y *Tipos trashumantes* (González Herrán, 1983a, pág. 359; Montesinos, J. F., 1969, págs. 229-230), una misma visión caricaturesca del veraneo —que ahora une en su sátira a los visitantes madrileños con los visitados de la capital provinciana— hace que, además de en asunto, ambiente y tipología humana, ambos libros coincidan en la manera costumbrista con que está vista y mostrada buena parte de esa sociedad; hasta tal punto ello es así que, al margen del interés de sus procedimientos narrativos (González Herrán, 1977), la escasa consistencia de su trama da al libro más aspecto de galería de cuadros costumbristas que de verdadera novela (González Herrán, 1983a, pág. 362). En cuanto a la otra publicada el mismo año, *Al primer vuelo*, muchas de sus evidentiísimas deficiencias artísticas tienen que ver —aunque no sea ésa la única causa— con el lastre costumbrista, que hace de algunos de sus personajes (la criada andaluza, el estudiante ateo, las solteronas) *tipos* genéricos (Clarke, 1985, págs. 139-140), o que acumula un exceso de pintoresquismo en ciertas descripciones (la de la villa y sus gentes en el capítulo 4) o situaciones (las visitas del capítulo 13).

En *Peñas arriba* los elementos costumbristas, muy abundantes, están no sólo plenamente justificados, sino sabiamente integrados en la estructura —superficial y profunda— de la obra³⁰. En efecto, su enseñanza exige una pintura de la comunidad aldeana que resalte sus virtudes frente a los yerros de la Corte (González Herrán, 1997); pintura que el autor consigue seleccionando aquellos aspectos de la vida y las gentes de Tablanca más representativos de su concepción tradicional de la existencia: selección y procedimientos que, como es sabido, tienen mucho que ver con la literatura de costumbres. Pero en esta novela el autor consigue que tales elementos costumbristas desempeñen una función que supera la meramente ambiental, para constituir puntos fundamentales en el desarrollo del conflicto novelesco (la tertulia de la Casona, la escena del Viático) o para la ar-

³⁰ Por supuesto, además de esa dimensión costumbrista, la novela, generalmente considerada como la más representativa —si no la mejor— de su autor, ha suscitado una abundante y valiosa bibliografía; entre las aportaciones más recientes, véase Clarke, 1984; Ford Bacigalupo, 1981; González Herrán, 1981a; Herzberger, 1985; Litvak, 1992; Pageaux, 1980; Penny, 1980; Rozas, 1979; Valis, 1979, así como las introducciones de Estébanez Calderón, 1984; Miralles, 1988, y Rey Hazas, 1988, a sus respectivas ediciones. Véase ahora una puesta al día de sus cuestiones en las conferencias reunidas en Clarke, 1997.

gumentación de su tesis (el reparto del Prao Concejo, la casa y el personaje de la Torre de Provedaño).

No es fácil encontrar en el último título de la producción perediana, *Pachín González*, rasgos costumbristas, aunque su comienzo —y la tesis que defiende— recuerden mucho una de sus primeras *escenas*, *A las Indias*, recogida en su libro de 1864. Por otra parte, la cuestión genérica que este relato plantea no es ya la de las relaciones entre Costumbrismo y novela, sino la de los límites entre el reportaje periodístico y la ficción narrativa (González Herrán, 1983a; González Herrán & Madariaga, 1984); Pereda se despedía de la literatura con una obra en la que, en cierta medida, recuperaba su primer contacto con el oficio de escribir, en las páginas de un periódico santanderino de 1858.

Este repaso a la obra perediana entre 1878 y 1895 justifica la afirmación de que «no hay novela suya en la que esté ausente el componente costumbrista, bien sea en la concepción de algún personaje, en el relato de determinados episodios, o, simplemente, en todo aquello que se refiere a la ambientación de la historia: escenarios, costumbres, lenguaje, procedimientos descriptivos...» (González Herrán, 1981a, pág. 148); así lo notaron los críticos de su tiempo (González Herrán, 1983a) y se ha venido repitiendo hasta constituir un lugar común que, como tal, tiene tanto de verdadero como de discutible.

4.6.2. Pereda y la novela regional

Si la obra perediana ha sido considerada como paradigma de la llamada *novela costumbrista regional* (González Herrán, 1992a) en la narrativa del último tercio del XIX, continuadora de lo que a mediados de siglo habían sido las novelas y cuentos de Cecilia Böhl de Faber³¹, ello se debe también a que, exceptuando algunos pocos títulos (*La mujer del César*, *La Montálvez*, *Pedro Sánchez*, en parte), todas sus ficciones están situadas en la Cantabria natal, y la ambientación (escenarios, tipos, habla, trabajos, fiestas...) está conseguida a través de mecanismos propios de aquel género. Por supuesto que ello no tendría por qué ser necesariamente así; la obra de algunos de sus contemporáneos (pensemos en las novelas andaluzas de Valera o las gallegas de Pardo Bazán, los cuentos rurales de esta misma o de Clarín) demuestra que es posible ofrecer una visión *realista* —y aun *naturalista*— de la sociedad campesina o provinciana sin caer en la simplificación o superficialidad que parecen inevitables cuando predomina el gusto por el *color local*. En definitiva, lo que se plantea así es la relación —o la confusión— entre conceptos que aquí nos importan especialmente: *Costumbrismo*, *localismo*, *regionalismo*...; y, más específicamente, la historia y caracterización de

³¹ «José María de Pereda, el más directo descendiente de la novelista y el más obediente de aquel hipotético dictado real de *La gaviota*», escribe Mainer (1989a, pág. 204), aludiendo a la conocida frase de la novela de doña Cecilia: «Si yo fuera la reina, mandaría escribir una novela de costumbres por cada provincia». Montesinos, J. F., (1969, págs. 7-9) ha comentado la influencia en el escritor santanderino de Fernán Caballero («el primero de nuestros novelistas contemporáneos», según escribía Pereda en su reseña a *Costumbres populares de la Sierra de Albarracín*, 1876, de M. Polo; *cit.* en Montesinos, J. F., 1969).

esas dos modalidades características de este período: la *novela costumbrista* y la *novela regional*.

Aunque no llegase a formularlo explícitamente hasta 1897, en ocasión tan importante para él como lo era la de su ingreso en la Real Academia Española, la verdad es que desde sus inicios como articulista en la prensa santanderina Pereda tuvo muy claro cuál era el mundo que en sus escritos quería recrear (y defender): el de su región natal, paradigma de bellezas no sólo paisajísticas, sino sociales y morales. Y es que su opción costumbrista no es sólo estética o literaria, sino fundamentalmente ideológica; de ahí que, cuando en sus cuentos y novelas retrata la vida de sus coterráneos, lo hace desde una postura beligerante, en contra de la de quienes habitan en ese foco de corrupción que es la Corte³²; de allí vendrá la *epidemia* (el liberalismo democratizante opuesto al paternalismo caciquil) que produce la tragedia de *Don Gonzalo*, y allí encontrará el protagonista de *Pedro Sánchez* la tumba de sus ilusiones y de su inocencia: no será el único en descubrir las graves consecuencias de ese error que es traicionar la región natal (*Los honibres de pro*, *Pachín González*); en la aldea se conserva la santa intolerancia que no transige frente a positivistas y agnósticos (*De tal palo, tal astilla*), y sólo en aquella comunidad tradicional —que ha sabido resolver los conflictos sociales que angustian al mundo moderno— encontrará el abúlico cortesano de *Peñas arriba* el sentido de la existencia auténtica. Prácticamente no hay novela perediana en la que falte esa tesis: incluso cuando no se formula expresamente, la pintura de la vida campesina (idílica en *El sabor de la tierruca*, pobre pero honradamente trabajadora en *La puchera*) o la visión apocalíptica de la inmoralidad cortesana (*La mujer del César*, *La Montálvez*), no hacen sino proclamar implícitamente aquella misma idea. Y lo mismo vale para los relatos que se sitúan no ya en la sociedad rural, sino en la villa, la pequeña ciudad o la capital provinciana —reflejo del Santander en que residía—, cuyos modos de vida no tienen más grave defecto que el de querer imitar el modelo cortesano que de manera inoportuna ha invadido aquella paz: ésa era la tesis de *Tipos trashumantes*, que reaparecerá, con diversas modulaciones en *Oros son triunfos*, *Sotileza*, *Nubes de estío* o *Al primer vuelo*.

Bien es verdad que no siempre fue exactamente así: algún testimonio epistolar de su época juvenil nos descubre un Pereda aburrido de la provincia, y la visión del campo y del campesino montañés que aparece en sus más tempranos textos dista mucho de ser favorable (Le Bouill, 1976, 1980a, 1980b, 1984, 1985). La notable diferencia que, a primera vista, parece existir entre esa visión y la que muestran sus últimos libros, ha llevado a formular una interpretación tan sugestiva como discutible:

Tomada en su conjunto, la obra de Pereda presenta una evolución consistente y lógica, trabada como por un ritmo interno que no admite vacilaciones ni retrocesos, avanzando desde el cuadro de costumbres rabiosamente realista y

³² Sobre el regionalismo y la xenofobia peredianos, véase López de Abiada, 1986, y Madariaga, 1992; sobre su antimadrileñismo y antientralismo, Miller, 1988. El reflejo de su pensamiento social y político en su obra literaria ha sido objeto de varios estudios, desde el pionero de Van Horne, 1919, pasando por el de Swain, 1934, hasta los de Acedo Castilla, 1991; Aguinaga, 1993a; Allegra, 1980; Madariaga, 1992; Suárez Cortina, 1995.

antifolclórico para culminar, precisamente, con la folclorización idílica del pueblo y de la naturaleza en su última novela (Oleza, 1976, pág. 42).

Pero la cuestión es más compleja de lo que suele decirse; hay que distinguir entre el pensamiento político y social del autor —un señorito provinciano, conservador y tradicionalista, que desdeña tanto el vicio de la Corte como la zafiedad de la aldea— y su plasmación en términos literarios; lo cual se manifiesta tanto en la elección como en el tratamiento de los asuntos, los escenarios y los personajes de sus ficciones (Suárez Cortina, 1995). En *El buey suelto* ni la ambientación ni los personajes o los modismos lingüísticos son expresamente cántabros, aunque sí inequívocamente provincianos; pero a partir de *Don Gonzalo* (con las excepciones señaladas) todas sus novelas se sitúan en la región nativa, y a ella remiten las inevitables descripciones paisajísticas, la tipología y el habla de los personajes, sus actividades y costumbres.

«Menosprecio de Corte y alabanza de aldea»: este *tópico*, que otro escritor cántabro del siglo XVI, Fr. Antonio de Guevara, había utilizado para titular su libro más famoso, se ha recordado como lema de la tesis que vertebraba toda la obra de Pereda (Clarke, 1969, pág. 98; González Herrán, 1990, págs. 11-34; 1997). La idea es aceptable, siempre que entendamos el *tópico* no sólo en su dimensión estética o literaria, sino también —acaso más todavía— ideológica (política y social); el regionalismo perediano, cuyos presupuestos arraigan en el pensamiento tradicionalista, se formula con razones y argumentos que mezclan lo sentimental y lo moral, lo estético y lo religioso, lo folclórico y lo económico, sin que logre superar los *clichés* y *tópicos* más superficiales. Así puede advertirse en las dos solemnes ocasiones en que nuestro escritor explicó y defendió su concepción del regionalismo literario: la primera, en su intervención como mantenedor en los Juegos Florales de Barcelona, en mayo de 1892:

Soy de los que ven en el pueblo [...] el fiel guardador de las sagradas tradiciones, de la lengua jugosa y pintoresca, del colorido indígena y sello genial de la raza, del sabor puro de la tierra madre; soy de los que, sin respeto a las leyes forzosas del continuo bullir de las ideas, causa del incesante andar de los sucesos, padecen en lo más sensible del corazón, a cada cosa que cambia de nombre en su comarca; a cada lugar de ella que varía de forma o de destino; a cada palabra de su lenguaje popular, a cada prenda de su vestido clásico, a cada nota de sus baladas castizas que se pule, transforma y al fin se diluye y pierde en el mar insulso y descolorido del hablar, del vestir y del cantar *de todas partes*, soy, en suma, de los que pretenden que, ya que no sea posible ni lícito siquiera en el sentir de muchos, oponerse al torrente nivelador que avanza para arrollarnos, presten las Letras y el Arte seguro refugio a esas cosas tan dignas de ser salvadas, para que jamás perezcan [...]

Entiendo, pues, por región en el caso presente, no el pedazo de tierra que señala para sus especiales usos la arbitraria mano de la geodesia oficial, sino la comarca que deslindan y acotan las inmutables y sabias leyes de la Naturaleza; y por mejorar y enriquecer esta comarca, no sólo el fomento y la prosperidad de la materia tributable para el erario público, sino también, y no secundariamente, el cultivo y el engrandecimiento de lo que, en la naturaleza

misma de la región, es patrimonio perdurable de la inteligencia y del corazón del poeta y del artista (Madariaga, 1986, págs. 53-56)³³.

Cinco años más tarde, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, sobre la *novela regional*, reiteraba y desarrollaba aquellos mismos conceptos:

El regionalismo que yo profeso y ensalzo [...] se nutre de amor al terruño natal, a sus leyes, usos y buenas costumbres; a sus aires, a su luz, a sus panoramas y horizontes; a sus fiestas y regocijos tradicionales, a sus consejas y baladas, al aroma de sus campos, a los frutos de sus mieses, a las brisas de sus estíos, a las *fogatas* de sus inviernos, a la mar de sus costas, a los montes de sus fronteras; y como compendio y suma de todo ello, al hogar en que se ha nacido y se espera morir; al grupo de la familia cobijada en su recinto, o a las sombras venerandas de los que ya no existen de ella, pero que resucitan en el corazón y en la memoria de los vivos, en cada rezo de los que se pide por los muertos, entre las tinieblas y el augusto silencio de la noche, la voz, que jamás se olvida, de la campana de la Iglesia vigilante [...] El regionalismo de que voy hablando no tiene nada que ver con la Geografía política, ni con la Historia, ni con la ley fundamental del Estado, ni mucho menos con el Catastro nacional y demarcación de fronteras [...] puede extenderse su jurisdicción hasta la ciudad misma, o a la parte de ella en que, por milagro de Dios, respire todavía, como salamandra en el fuego, algo de la masa pintoresca del pueblo original y castizo [...] donde algo de esto quede, allí hay regionalismo de ése que yo profeso y ensalzo (Menéndez Pelayo, Pereda & Pérez Galdós, 1897, págs. 110-111, 119).

En tales presupuestos se sustenta la clase de novela que Pereda allí reivindicaba como específicamente suya, y que definía en estos términos:

... aquella cuyo asunto se desenvuelve en una comarca o lugar que tiene vida, caracteres y color propios y distintivos, los cuales entran en la obra como parte principalísima de ella; con lo que queda dicho implícitamente que no cae dentro de aquella denominación la novela urbana de donde quiera que fuere la ciudad, siempre que sea de las que *se visten a la moderna* y se rigen por la ley de todas las sociedades llamadas cultas por ir absorbidas, y muy a su gusto, en el torrente circulatorio de las modas reinantes. La novela a que yo me refiero aquí, tiene más puntos de contacto con la naturaleza que con la sociedad; con lo perdurable, que con lo efímero y pasajero; con la eternidad del arte, que con el humano artificio de *las circunstancias*; y casi me atrevo a asegurar que en pocas naciones del mundo tiene esta importante rama de la literatura tan bien cimentada su razón de existencia como en España, cuya uni-

³³ Sobre ese importante episodio de la biografía perediana, véase el relato de Madariaga, 1991, págs. 355-360, y el notable análisis de Bonet, 1983; también Miralles, en su edición de *Peñas arriba*, 1988, págs. XXIV-XXXV.

dad moral es, por la firmeza de su cohesión, tan de notarse, como la falta de ella en sus precedentes históricos y etnográficos, y en sus costumbres, climas y temperamentos (*Ibíd.*, págs. 108-109).

Resulta evidente que Pereda no se limitaba a definir o caracterizar una modalidad novelística, sino que, desde sus presupuestos ideológicos y estéticos, ésta era la que defendía y propugnaba, tanto por razones *patrióticas* como estético-morales:

O no hay novela propiamente española, o lo es ésta, hecha precisamente con los elementos indígenas desdeñados o desconocidos por la otra; lo es, repito, esta novela, la novela de la provincia, la novela del campo o de la costa; la del pueblo, en fin, alto o bajo, urbano o rústico, pero pueblo siempre, libre aún del contagio de esa invasión extraña, que todo lo desnaturaliza y lo confunde y amontona [...] hay en aquella [la *alta novela*] mayor lujo de composición y de estudio del modelo; la otra [la *novela regional*] es, en cambio, más espontánea y briosa. La primera es la novela de las ideas; la segunda es preferentemente la de los hechos, más real, menos retórica. Aquella estudia las cosas en el estado en que las pone el movimiento incesante de las novedades que pasan; ésta prefiere lo inamovible y duradero; la una pule y cincela, investiga y ahonda en los organismos sociales influidos por el llamado *medio ambiente*; la otra esculpe las figuras de sus cuadros en la roca misma de los montes, al aire libre y a la luz del sol. La primera busca para fondo de sus creaciones el aliño artificioso de la ciudad, hechura de los hombres; la segunda, la naturaleza, obra de Dios e inmutable y de todos los tiempos. Aquella se cuida y se paga más del dibujo, de las filigranas; ésta, del colorido (*Ibíd.*, págs. 127, 130-131).

4.6.3. La novela regional en la literatura española del último tercio del siglo XIX

Todo lo anterior puede advertirse también en otros escritores coetáneos que cultivaron —a veces, siguiendo el ejemplo del autor de *Sotileza*— tanto la literatura costumbrista como la novela regional. Pero si parece indudable la relación de dependencia entre ambas modalidades, lo son también sus diferencias; Buckley lo ha explicado así, a propósito del regionalismo perediano.

La novela regional española [...] tuvo un claro precedente en la literatura costumbrista que los autores románticos escribieron a mediados del siglo XIX. Pero existe una diferencia fundamental entre la literatura costumbrista y la regionalista [...] Los escritores costumbristas —Mesonero, Estébanez Calderón, Fernán Caballero...— se limitaban a observar la realidad circundante y a hacer anotaciones literarias de una serie de actos folclóricos, usos y costumbres populares. La actitud del novelista regionalista es radicalmente diferente. No sólo observa, sino que se identifica y compromete con la realidad que le rodea. Su novela es siempre reivindicativa de un pueblo, de un país, de una determinada sociedad arcaica en trance de desaparición [...] El novelista re-

gional no es pues un observador, como lo era el costumbrista, sino ante todo un ideólogo, es decir, un ser profundamente comprometido con una causa cuya defensa piensa ejercer justamente en las páginas de sus novelas (Buckley, 1982, pág. 17).

Sin entrar en lo más discutible de su interpretación (no siempre el escritor costumbrista se limita a observar sin comprometerse: en muchos textos de Mesonero —y no digamos de Pereda— observación y descripción suelen acompañarse de la consecuente reflexión y discurso moral en defensa de ese uso en trance de desaparición), es interesante para nuestro propósito esa caracterización de la novela regional (o *regionalista*) como modalidad literaria notablemente ideologizada, en sintonía con el pensamiento conservador-tradicionalista, y francamente hostil a todo progresismo: los discursos peredianos que hemos citado serían una muy significativa muestra de tal postura; como el mismo Buckley ha notado, en su lección académica de 1897, Pereda propugnaba y reivindicaba una novela *rural, natural, eterna y popular*, frente a la *urbana, social, temporal y burguesa* que escribían Galdós o Clarín (Buckley, 1982, pág. 14).

Ello nos puede servir para caracterizar esa narrativa regionalista que, en las últimas décadas del siglo XIX y hasta bien entrado el XX, conoció un abundante cultivo en las letras españolas. Por supuesto, su primer y más evidente rasgo es el de la localización *regional* de sus argumentos, personajes, episodios y ambientes; aunque el adjetivo es impreciso (en rigor, sólo quiere decir *no cortesano*, no madrileño) y lo mismo sirve para la novela campesina que para la provinciana, lo cierto es que la *novela regional* guarda una notoria relación con el ruralismo, tan cultivado por la narrativa breve del siglo XIX; más con la modalidad costumbrista (Fernán Caballero, Trueba, Coloma, Pereda) que con la naturalista (Pardo Bazán, Clarín, Blasco Ibáñez) (Baquero Goyanes, 1949, págs. 347-389). Al lado de ese rasgo temático hay otro ideológico, que tiene que ver con las intenciones u objetivos de estas novelas. Reseñando la titulada *Don García Almoravid* (1889) de Arturo Campión (Lasagabaster, 1988, pág. 162), doña Emilia Pardo Bazán notaba en aquella modalidad (que llamaba «fuerista», por su defensa de los fueros vascos) la «nostalgia del tiempo pasado que sienten todos los defensores de las causas maltratadas por el tiempo presente» (Pardo Bazán, 1973, pág. 929). De ahí que, en general, el cultivo de la novela regionalista esté muy directamente vinculado al resurgir de los regionalismos y nacionalismos en estos años finales del siglo (Romero Tobar, 1977); en los autores que como Pereda retrocedían asustados ante cualquier insinuación separatista (Bonet, 1983, págs. 160-166), la actitud regionalista no era sino una forma de *antinadriñismo patriótico*; y, en la medida en que la Corte era foco de corrupción *modernista*, una defensa de las concepciones tradicionales guardadas en el relicario regional y provinciano. Por esta vía la *novela regionalista* de algunos autores de fin de siglo se confunde con otra modalidad narrativa que Romero Tobar (1977) ha estudiado rigurosamente, las llamadas *novelas regeneracionistas*. Algunas de éstas, las que proponen como modelo regenerador de la sociedad urbana en crisis la forma de vida tradicional, tal como pervive en el mundo rural o provinciano, parecen obedecer a presupuestos muy similares a los que Pereda propugnaba en su discurso de 1897; y no está de más recordar a este propósito que, antes de aque-

lla formulación teórica, el escritor cántabro había ofrecido en *Peñas arriba* un modelo de novela a la vez *regional* y *regeneracionista* (Clarke, 1984; González Herrán, 1985, págs. 225-321; Pageaux, 1980).

En realidad, para los cultivadores de la novela regional el magisterio perediano es algo ampliamente reconocido ya desde los años de la consagración crítica de nuestro escritor: *El sabor de la tierruca*, sobre todo, es una novela fácilmente reconocible como modelo, incluso argumental, de algunos autores del género; de ahí que se haya podido acuñar el término *peredismo* (Mainer, 1989a, pág. 205) para designar esa modalidad literaria, preferentemente narrativa, en la que se funden las dos líneas que vertebran su obra: el *Costumbrismo* y el *regionalismo*.

Aparte de algunos autores anteriores a Pereda, que en cierta medida pueden ser considerados como maestros suyos en la narrativa costumbrista y regional (Fernán Caballero, Antonio de Trueba, Ventura Ruiz Aguilera...), podemos clasificar a los novelistas que cultivaron esta modalidad en la segunda mitad del siglo³⁴ en dos grupos generacionales: los nacidos entre 1830 y 1850, coetáneos del escritor cántabro (Amós de Escalante, Manuel Polo y Peyrolón, Benito Mas y Prat, Ricardo Macías Picavea, José María Matheu Aybar...) ³⁵, y los nacidos después de 1850 (Arturo Campión, Alfonso Pérez Nieva, José Nogales, Luis Maldonado, Luis María López Allúe, Salvador Rueda, Arturo Reyes Aguilar, Francisco Acebal, Juan Ochoa, Juan Francisco Muñoz Pabón, Juan Blas y Ubide...) ³⁶. Entre los primeros, hay algunos muy vinculados al autor de *Escenas*

³⁴ Pese a lo que pudiera sugerir la enumeración de autores, fechas y títulos que ofrecen las dos extensas notas que siguen a ésta, no pretendo tratar aquí de esa modalidad, corriente o escuela novelística (todavía pendiente del estudio que acaso merezca; para los seguidores más directos de Pereda en su propia región, véase Lázaro Serrano, 1985), sino tan sólo del papel magistral que en ella ha podido atribuirse a Pereda; papel sin duda involuntario, al margen de sus relaciones con alguno de aquellos autores.

³⁵ Amós de Escalante (1831-1902): *Ave Maris Stella (Historia montañesa del siglo XVIII)*, 1877. Manuel Polo y Peyrolón (1846-1918): *Bocetos de brocha gorda* (1866), *Costumbres populares de la sierra de Albarracín* (1873), *Los majos (Novela original de costumbres populares de la sierra de Albarracín)* (1878), *Borrones ejemplares* (1883), *Sacramento y concubinato* (1884), *Solita* (1886), *Seis novelas cortas* (1891), *Pepinillos en vinagre* (1891), *Manojico de cuentos* (1895), *Los maños (Novela de costumbres aragonesas)* (1908). Benito Mas y Prat (1846-1892): *Costumbres andaluzas* (1879), *La redomía de Homúnculus* (1880), *La dama blanca* (1885), *La tierra de María Santísima* (1891). Ricardo Macías Picavea (1847-1899): *La Tierra de Campos* (1897-1898). José María Matheu Aybar (1847-1929): *La casa y la calle* (1884), *La ilustre figuranta* (1886), *Un rincón del Paraíso. Crónica aragonesa* (1887), *Un santo varón. Recuerdos de un pobre diablo* (1888), *Jaque a la reina* (1889), *La gran nodriza* (1889), *El santo patrono* (1890), *Rataplán* (1890), *Marrodán primero* (1897), *Carmela rediviva* (1899), *La hermanita Comino* (1908). (Véase Cejador, 1972; Ferreras, 1979; González Blanco, 1909.)

³⁶ Arturo Campión (1854-1937): *Don García Almoravid* (1899), *Blancos y negros* (1896), *La Bella Easo*. Alfonso Pérez Nieva (1859-1931): *El valle de lágrimas* (1883), *El alma dormida* (1889), *La clase media* (1889), *El Señor Carrascosa* (1889). José Nogales (1860-1908): *Mariquita León (Novela andaluza)* (1901), *El último patriota* (1901). Luis Maldonado (1860-1926): *Querellas del ciego de Robliza* (1894), *La glosa de Alizán* (1903),

montañesas: su paisano y ocasionalmente amigo Escalante (Madariaga, 1991, págs. 182-184), cuya novela *Ave Maris Stella*, aunque de ambientación regional, tiene más que ver con la narrativa histórica romántica; el también cántabro Macías, krausista y partícipe del regeneracionismo costista, cuya novela *La Tierra de Campos* ha sido puesta en relación con Pereda por el costumbrismo de su visión de la región castellana (Romero Tobar, 1977, págs. 170-175); Polo, cuya proximidad ideológica y literaria a nuestro autor se manifiesta en la correspondencia que con él mantuvo (Lanzuela, 1990; Pereda había reseñado *Costumbres populares de la sierra de Albarracín* en la revista santanderina *La Tertulia*, 2.ª época, 1876, págs. 700-703) (ver capítulo 7.5).

Lógicamente, es en la segunda generación donde podemos encontrar más seguidores del Pereda costumbrista y regionalista; recordemos lo que escribía Pardo Bazán a propósito del *fuierismo* de Campión, y sus coincidencias con el regionalismo perediano; semejanzas que también Romero Tobar ha notado en otra novela regionalista y regeneracionista del mismo autor navarro, *Blancos y Negros* (Romero Tobar, 1977, págs. 175-180). La misma doña Emilia consideraba las novelas del presbítero andaluz Muñoz Pabón influidas por «el optimismo patriarcal de Fernán Caballero y Pereda» (Pardo Bazán, *Helios*, cit. en Cejador, 1919, XI, págs. 288-298); a propósito de *Capuletos y Montescos*, de López Allúe, se dijo que «el Alto Argón ha encontrado la horma de su Pereda» (Mariano de Cavia, Prólogo a *Capuletos y Montescos*, cit. en Cejador, 1919, pág. 287); la misma referencia se ha hecho a propósito del gusto por el lenguaje castizo y popular en un seguidor de López Allúe, el también aragonés Blas y Ubide (González Blanco, 1909, pág. 851); y, aunque no mencione al autor de *Peñas arriba*, parece que su discurso de 1897 (y también el de Galdós en parecida ocasión, aunque éste como modelo rechazado) está muy presente en estas coincidencias de Maldonado, autor que pretendía rescatar con sus novelas rurales la vida, habla y costumbres de los *charros* salmantinos:

Del campo y de la ciudad (1905), *El pantano de Elisa* (1907). Luis María López Allúe (1861-1928): *Capuletos y Montescos* (1900), *Pedro y Juana* (*Idilio baturro*) (1902), *Del Uriel al Moncayo* (1902), *Alma montañesa. Cuentos aragoneses* (1913). Salvador Rueda (1861-1923): *El patio andaluz* (*Cuadros de costumbres*) (1886), *El cielo alegre. Escenas y tipos andaluces* (1887), *El gusano de luz* (*Novela andaluza*) (1889), *La reja* (*Novela andaluza*) (1890), *La gitana. Idilio en la Sierra* (1892). Arturo Reyes Aguilar (1863-1913): *El sargento Pelayo* (*Bocetos de una novela*) (1888), *Estaba escrito. Novelas cortas* (1890), *Cosas de mi tierra* (*Novelas andaluzas*) (1893), *El lagar de la viñuela* (*Novela andaluza*) (1897), *Cartucherita* (*Novela andaluza*) (1897), *La Goletera* (1901), *Del bulto a la covacha* (1902), *Las de Pinto* (*Novela andaluza*) (1908), *El niño de los caireles* (1908), *De Andalucía* (1910), *Cielo azul* (*Novela andaluza*) (1910), *De mis parrales* (1911), *Sangre torera* (1912), *Oro de ley* (1913). Juan Ochoa (1864-1899), *Su amado discípulo* (1894). Los señores de *Hermida* (1896), *Un alma de Dios* (1898), *Los amores de Florita* (1899). Juan Francisco Muñoz Pabón (1866-1920): *Justa y Rufina* (1900), *El buen paño* (1901), *Paco Góngora* (1901), *La Millona* (1902), *Amor postal* (1903), *Javier de Miranda* (1904), *Juegos florales* (1906). Francisco Acebal (1863-1913): *Aires de mar* (1901), *Huella de almas* (1901), *De mi rincón* (1901), *De buena cepa* (1902), *Dolorosa* (1904), *El Calvario* (1905). Juan Blas y Ubide: *El Licenciado Escobar* (1904), *Sarica la Borda* (1904). (Véase Cejador, 1972; Ferreras, 1979; González Blanco, 1909.)

Mi *ideal novelesco* es la reproducción fiel de la vida campesina, que me parece bella en todos sus aspectos; porque en ella se refleja y trasciende eternamente el espíritu de la tierra, porque la escena y el ambiente y los personajes y las pasiones tienen la hermosa naturalidad, en medio de su rudeza, de que carecen los *muñecos urbanos* cortados a patrón (...) La clase media no es, pues, *novelable* ni merece historiarse, y su vida, cortada a patrón en todo el mundo *culto*, no me inspira el menor interés. (De una carta de Luis Maldonado a Julio Cejador, *cit.* en 1919, págs. 31-32.)

Caso aparte lo constituyen otros autores más jóvenes que, si bien siguen en algunos de sus relatos regionales el modelo perediano, lo hacen marcando la inevitable distancia que demanda esa nueva estética *modernista* de la que participan; como Salvador Rueda, quien, además de reseñar elogiosamente alguna novela de Pereda, mantuvo con el escritor cántabro una dilatada relación epistolar, fruto de la cual sería el elogioso prólogo de don José María a *La reja* (1890) (opiniones de Rueda sobre *La Montálvez* en González Herrán, 1983a, págs. 262, 282, 308, 317; para su relación epistolar con Pereda, véase Cossío, 1957; Sánchez Reyes, 1933, 1957); o José Nogales y Francisco Acebal, cuya matizada admiración por la literatura perediana se ponía de manifiesto en el artículo que, como «homenaje de la literatura nueva» al recién fallecido maestro de Polanco, firmaban —con Enrique de Mesa— en la revista *Ateneo* de Madrid en marzo de 1906 (Nogales, Acebal & Mesa, 1906; véase González Herrán, 1985, págs. 245-247)³⁷.

³⁷ Agradezco a Anthony H. Clarke, maestro y amigo en peredismo, algunas útiles sugerencias a la primera versión de estas páginas.

Bibliografía

ACEDO CASTILLA, José F., “La tesis política en las novelas de Pereda”, *Minervae Baeticae*, BRASBL 19, 107 (1991), págs. 73-90.

AGUINAGA, Magdalena, *Costumbrismo y narrativa breve en la obra de José María de Pereda*, Santiago de Compostela, Universidad (1993a). Tesis doctoral; en microficha.

— “El pensamiento político-social y religioso de Pereda en los años 1868-1869”, *Historias de Cantabria* 6 (1993b), págs. 64-78.

— “Análisis comparativo de ‘A las Indias’ con ‘El Indiano’: evolución de un artículo de costumbres a un cuento”, *Historias de Cantabria* 7 (1994a), págs. 52-66.

— *El costumbrismo de Pereda: innovaciones y técnicas narrativas*, La Coruña, Gráfico Galaico (1994b).

— *El discurso narrativo de Pereda*, Santander, Tantín (1994c).

— “Los títulos en los artículos de costumbres y en los relatos breves de Pereda”, *BBMP* 71 (1995a), págs. 169-177.

— “El artículo de costumbres y el cuento literario”, *Luc* 13 (1995b), págs. 79-102.

AKERS, John, “José María de Pereda: An annotated bibliography of critical works”, *Mester* 9 (1980), págs. 3-20.

— “José María de Pereda’s historical novel, *Pedro Sánchez*: out the garden and into the city”, *N* 68 (1984), págs. 375-379.

ALARCÓN, Pedro Antonio de, *Novelas*, Madrid, Durán (1866).

— *Novelas cortas, primera serie: Cuentos amorios*, Madrid, Imprenta y Fundición de Tello (1881).

— *Novelas cortas, segunda serie: Historietas nacionales*, Madrid, Imprenta y Fundición de Tello (1881).

— *Novelas cortas, tercera serie: Narraciones inverosímiles*, Madrid, Imprenta y Fundición de Tello (1882).

— *Dos ángeles caídos y otros escritos olvidados*, ed. Agustín AGUILAR TEJERA, Madrid, Imprenta Latina (1924).

— *Obras completas*, Madrid, Ediciones Fax (1943). Prólogo de Luis MARTÍNEZ KLEISER y biografía de Manuel CATALINA.

— *Obras completas* (con un comentario preliminar de Luis MARTÍNEZ KLEISER, Madrid, Fax (1968).

— *El escándalo*, ed. Mariano BAQUERO GOYANES, Madrid, Espasa Calpe (1973), 2 vols.

— *Novelas completas*, prólogo de Jorge CAMPOS, Madrid, Aguilar (1974).

— *El sombrero de tres picos*, ed. Vicente GAOS, Madrid, Espasa Calpe (1975).

— *La pródiga*, ed. A. NAVARRO GONZÁLEZ, Madrid, Editora Nacional (1975).

— *Cuentos amorios*, ed. Fernando HUERTA, Barcelona, Caralt (1977).

— *L’Amico della morte* (a cura di Jorge Luis BORGES), Milano, Franco Maria Ricci (1978).

— *La comendadora, El clavo y otros cuentos*, ed. Laura de los Ríos, Madrid, Cátedra (1980).

— *El sombrero de tres picos*, ed. Laureano BONET, Madrid, Taurus (1981).

— *El amigo de la Muerte*, Madrid, Siruela (1984a).

— *Obras olvidadas*, ed. Cyrus DeCOSTER, Madrid, Porrúa (1984b).

— *El escándalo*, ed. J. B. MONTES, Madrid, Cátedra (1986).

— *La mujer alta y El capitán Veneno*, selección y prólogo de Carmen BRAVO-VILLASANTE, Madrid, Mondadori España (1988).

- ALARCÓN, Pedro Antonio de**, *El sombrero de tres picos*, ed. Eva FLORENSA y estudio de Sergio BESER, Barcelona, Crítica (1993).
- *Relatos*, ed. María Dolores ROYO LATORRE, Cáceres, Universidad de Extremadura (1994).
- ALBORG, Juan Luis**, “Novela y Costumbrismo” [del cap. VIII, “La novela española del siglo XIX”]; “José María de Pereda” [cap. XI], en *Historia de la literatura española. V: Realismo y Naturalismo. La novela*, Parte Primera: Introducción - Fernán Caballero - Alarcón - Pereda, Madrid, Gredos (1996), págs. 406-418, 589-742.
- ALCALÁ GALIANO, Antonio**, *Recuerdos de un anciano*, Madrid, Imprenta Central (1878). Reimpresión, ed. Jorge CAMPOS (BAE LXXXIII) (1955).
- ALLEGRA, Giovanni**, “Pereda o el sabor de la tierra”, en *La viña y los surcos. Las ideas literarias en España del XVIII al XIX*, Sevilla, Universidad (1980), págs. 251-292.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín**, *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar (1991).
- ANDRENIO [Eduardo Gómez de Baquero]**, *El renacimiento de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Mundo Latino (1929).
- ANDREU, Alicia G.**, *Galdós y la literatura popular*, Madrid, SGEL (1982).
- APARICI LLANAS, Pilar**, *Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós*, Barcelona, CSIC (1982).
- ARMISTEAD, S.**, y **SILVERMAN, J.**, “El corregidor y la molinera. Some unnoticed Germanic antecedents”, *PhQ* 51 (1972), págs. 279-291.
- ARTOLA, Miguel**, (ed.), *Memorias de tiempos de Fernando VII*, Madrid, Atlas (BAE XCVII-XCVIII) (1957).
- ASÚN, Raquel**, “Las revistas culturales y la novela: elementos para un estudio del realismo en España”, en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 75-89.
- ATKINSON, William C.**, “Pedro Antonio de Alarcón», *BHS* 10 (1933), págs. 136-141.
- AYALA ARACIL, M.ª Ángeles**, “Las colecciones costumbristas en la segunda mitad del siglo XIX: Los españoles de ogaño”, *ALEUA* 3 (1984), págs. 65-94.
- “Madrid por dentro y por fuera, colección costumbrista de 1873”, en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 135-145.
- *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*, Alicante, Universidad (1992).
- Apuntes para la biografía de Pereda*, número extraordinario de *El Diario Montañés*, Santander, 1 de mayo de 1906.
- AZANZA, Miguel**, y **O’FARRILL, G.**, *Memoria de D. — y D. — sobre los hechos que justifican su conducta política desde marzo de 1808 hasta abril de 1814* (París, 1815), en Miguel ARTOLA (ed.), *Memorias de tiempos de Fernando VII*, Madrid, Atlas (BAE XCVII-XCVIII) (1957).
- AZAÑA, Manuel**, *La novela de Pepita Jiménez*, Madrid, Cuadernos Literarios (1927).
- AZARA, José Nicolás de**, *Las memorias de —*, ed. Gabriel SÁNCHEZ ESPINOSA, Frankfurt, Peter Lang (1994) (Ms 20121 de la BNM).

- BALSEIRO, José A.,** *Novelistas españoles modernos*; 8.^a ed. revisada y aumentada, Puerto Rico, Editorial Universitaria (1977).
- BAQUERO ESCUDERO, Ana,** *Cervantes y cuatro escritores del siglo XIX* (Alarcón, Pereda, Valera y Clarín), Murcia, Universidad (1989).
- BAQUERO GOYANES, Mariano,** “Unas citas de Alarcón sobre la fealdad artística”, *BBMP* 22 (1946), págs. 373-376.
- *El cuento español en el siglo XIX* (Anejo 50 de la *Revista de Filología Española*), Madrid, CSIC (1949).
- Introducción a su edición de *El escándalo*, Madrid, Espasa Calpe (1973).
- *Qué es la novela* [1961]. *Qué es el cuento* [1967], ed. Francisco Javier Díez DE REVENGA, 4.^a ed. del primero y 3.^a del segundo, Murcia, Universidad (1988).
- *El cuento español: Del Romanticismo al Realismo*, edición revisada por Ana BAQUERO ESCUDERO, Madrid, CSIC (1992).
- BARJA, César,** *Libros y autores modernos*, Madrid, Rivadeneyra (1925).
- BARRENECHEA, Ana M.^a,** “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana)”, *RIA* 80 (1972).
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo,** *Obras completas*, ed. Dionisio GAMALLO FIERROS, Madrid, Aguilar (1969).
- *Leyendas, apólogos y otros relatos*, ed. de Rubén BENÍTEZ, Barcelona, Labor (1974).
- *Desde mi celda*, ed. Darío VILLANUEVA, Madrid, Castalia (1985a).
- *Historia de los templos de España*, Madrid, Imprenta y Estereotipia Española de los señores Nieto y Compañía (1857). Edición facsímil, Madrid, Ediciones El Museo Universal (1985b).
- *Leyendas*, ed. Francisco LÓPEZ ESTRADA y M.^a Teresa LÓPEZ GARCÍA-BERDOY, Madrid, Espasa Calpe (1987).
- *Críticas de arte. Artículos publicados en “El Contemporáneo” con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862*, ed. Robert PAGEARD, Madrid, Ediciones El Museo Universal (1990).
- *Rimas*, ed. Russell P. SEBOLD, Madrid, Espasa Calpe (1991).
- BÉCQUER, Gustavo y Valeriano,** *Textos de Gustavo Adolfo Bécquer acompañados de dibujos de Valeriano Bécquer, publicados en “La Ilustración de Madrid”*, ed. María Dolores CABRA LOREDO, Madrid, Ediciones El Museo Universal (1983).
- *Gustavo Adolfo Bécquer, Leyendas del Moncayo, Un lance pesado, Desde mi celda, La Virgen de Veruela. Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer, Obra conjunta. Valeriano Bécquer, Expedición de Veruela*, ed. Marcos CASTILLO MONSEGUR, Zaragoza, Nueva York, Diputación de Zaragoza y Columbia University (1991), 3 vols.
- BĚLÍČ, Oldrich,** “El sombrero de tres picos como estructura épica”, en *Análisis estructural de textos hispanos*, Madrid, Prensa Española (1969), págs. 115-141.
- BENÍTEZ, Rubén,** *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos (1971).
- BENSOUSSAN, Mathilde,** *L'amitié littéraire de José María de Pereda et de Narcís Oller à travers les lettres de Pereda et les Memoires d'Oller*, Rennes, Universidad (1970). Tesis doctoral inédita.
- BERENGUER CARISOMO, Arturo,** *La prosa de Bécquer*, Sevilla, Universidad (1974).
- BERKOWITZ, H. Chonon,** “Galdós and Giner: a literary friendship”, *SR* 1, 2 (1934), págs. 64-68.

- BESER, Sergio**, Estudio preliminar a Eva FLORENSA (ed.), *El sombrero de tres picos*, Barcelona, Crítica (1993).
- BESSIERE, Irene**, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, París, Larousse (1974).
- BEYRIE, Jacques**, *Galdós et son mythe. Liberalisme et christianisme en Espagne au XIXème siècle*, París, Champion (1980), 3 vols.
- BLANCO DE LA LAMA, M.ª Asunción**, "Los personajes femeninos en *Sotileza*", *Historias de Cantabria* 5 (1992), págs. 60-78.
- *Novela e idilio en el personaje femenino de José María de Pereda*, Santander, Ayuntamiento y Ediciones de Librería Estvdio (1995).
- BLECUA, José Manuel**, "De un epistolario de Pereda", *Filología y Crítica Hispánica. (Homenaje al Profesor F. Sánchez Escribano)*, Madrid, Alcalá-Emory University (1968), págs. 309-318.
- BLY, Peter A.** (ed.), *Galdós y la historia*, Ottawa, Ottawa Hispanic Studies (1988).
- BONET, Laureano** (ed.), José María de PEREDA, "*La leva*" y otros cuentos, Madrid, Alianza (1970).
- (ed.), Benito PÉREZ GALDÓS, *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Edicions 62 (1971).
- *De Galdós a Robbe-Grillet*, Madrid, Taurus (1972).
- *El Realismo en la novela de José María de Pereda. (Historia de una frustración literaria)*, Barcelona, Universidad (1974). Tesis doctoral inédita.
- "Asexuación e ideología en las figuras femeninas de Pereda", *Íns* 342 (1975), pág. 3.
- "La caricatura como deshumanización del personaje novelesco. (José M.ª de Pereda, *La puchera*, capítulo V)", en *El comentario de textos. 3: La novela realista*, Madrid, Castalia (1979), págs. 97-142.
- (ed.), José María de PEREDA, *La puchera*, Madrid, Castalia (1980).
- (ed.), *El sombrero de tres picos*, Madrid, Taurus (1981).
- "Pereda, entre el regionalismo y la lucha de clases: crónica de un viaje a Cataluña", en *Literatura, regionalismo y lucha de clases (Galdós, Pereda, Narcís Oller y Ramón D. Perés)*, Barcelona, Universidad (1983), págs. 117-220.
- "Pereda y el Naturalismo: rastreo de una polémica con Felipe Benicio Navarro", en José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN y Benito MADARIAGA (eds.), *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria (1985), págs. 159-195.
- "*La Montálvez*, de José María de Pereda: un naturalismo distorsionado", en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 533-549.
- "El 'cuarteto ártico' de Pedro Antonio de Alarcón: hielo, nieve, fuego y ceniza", *Íns* 535 (1991), págs. 11-13.
- Introducción y bibliografía a "El estado de la cuestión: José María de Pereda, en la lejanía", *Íns* 547-548 (1992a), págs. 13-14.
- "Sonidos, imágenes, volúmenes: Pereda, entre la risa abstracta y la tentación decadentista", *Íns* 547-548 (1992b), págs. 17-20.
- "José M.ª de Pereda, en la lejanía", *Íns* 547-548 (1992c).
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo**, "Los orígenes de *El sombrero de tres picos*", *RHI* 13 (1905), págs. 5-17.
- BORGES, Jorge Luis** (ed.), *L'Amico della morte*, Milán, Franco Maria Ricci (1978).
- BOTREL, Jean-F.** (ed.), Leopoldo ALAS, *Preludios de Clarín*, Oviedo, IEA (1972).

- BOTREL, Jean-F.**, "Antonio de Valbuena y la novela de edificación (1879-1903)", *TL* 55 (1984).
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen**, "Veintiocho cartas de Galdós a Pereda", *CHIA* 250, 251, 252 (1970-1971), págs. 9-52.
- (ed.), *La mujer alta y El capitán Veneno*, Madrid, Mondadori España (1988).
- BROWN, Reginald F.**, *La novela española, 1700-1850*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas (1953).
- BUCKLEY, Ramón**, *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, Barcelona, Península (1982).
- CABALLÉ, Anna**, "Exabruptos y realidades en la lengua del Romanticismo español. (El vocabulario poético de Zorrilla)", *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española* (Cáceres, 1987), vol. II, Cáceres, Arco Libros (1988), págs. 1109-1121.
- "Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX)", en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Suplementos *Anthropos* 29 (1991), págs. 143-169.
- "Las memorias de Zorrilla: conflictos de un destino personal", en *Íns* 564 (1993), págs. 15-16.
- "Tradición y contexto en el memorialismo hispánico decimonónico (Argentina y Chile)", en J. ORTEGA y José AMOR Y VÁZQUEZ (eds.), *Conquista y Contraconquista. La escritura del Nuevo Mundo*, El Colegio de México y Brown University (1994), págs. 505-513.
- *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Málaga, Megazul (1995).
- CABRALES ARTEAGA, José Manuel**, "Pereda y el teatro. Aproximación a su obra dramática", *RLit* 56, 111 (1994), págs. 73-98.
- CAILLOIS, Roger**, *Antologie du fantastique*, París, Gallimard (1966).
- CALVO CARILLA, José Luis**, "La pródiga: entre Romanticismo y fin de siglo", *Íns* 535 (1991).
- CAMP, Jean**, *José María de Pereda. Sa vie, son oeuvre et son temps (1833-1906)*, París, Fernand Sorlot (1937).
- CAMPOS, Jorge** (ed.), Pedro Antonio de ALARCÓN, *Novelas completas*, Madrid, Aguilar (1974).
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio**, "El Solitario" y su tiempo, Madrid, Pérez Du-brull (1883).
- CARDONA, Rodolfo**, "El manuscrito de *Doña Perfecta*: una descripción preliminar", *AG* 11 (1976), págs. 9-13.
- (ed.), Benito PÉREZ GALDÓS, *Doña Perfecta*, Madrid, Cátedra (1982).
- CASALDUERO, Joaquín**, *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos (1943).
- (ed.), José M.^a de PEREDA, *De tal palo tal astilla*, Madrid, Cátedra (1976).
- "Los dos desenlaces de *La Fontana de Oro*: origen y significado", *AG* (1978), págs. 55-69. (Anejo.)
- "Sentido y forma de *Sotileza*", en José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN y Benito MADARIAGA (eds.), *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria (1985), págs. 119-133.

CASTELAR, Emilio, *Obras escogidas. I: Autobiografía y Discursos Inéditos*, prólogo de Ángel PULIDO, Madrid, Librería de San Martín (1922), 7 vols.

CASTEX, P.-G., *Antologie du conte fantastique français*, París, José Corti (1947).

CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *Historia de la lengua y la literatura castellana, comprendidos los autores hispanoamericanos. VIII: Primer período de la época realista: 1850-1869; IX: Segundo período de la época realista: 1870-1887; X: Época regional y modernista: 1888-1907 (Primera parte); XI: Época regional y modernista: 1888-1907 (Segunda parte)*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (1918-1919). Ed. facsímil, Madrid, Gredos (1972).

CHAMBERLIN, Vernon A., “Doña Perfecta: Galdós’reply to Pepita Jinnénez”, *AG* 15 (1980), págs. 11-21.

CHAMBERLIN, Vernon A., y **WEINER, J.**, “Doña Perfecta y Padres e hijos de Turgue-neff: dos interpretaciones del conflicto entre generaciones”, *PMLA* 86 (1971). Reproducido en Douglass ROGERS (ed.), *Benito Pérez Galdós*, Madrid, Taurus (1973), págs. 231-243.

CHARNON-DEUTSCH, Lou, *The Nineteenth Century Spanish story. Textual strategies of a genre in transition*, Londres, Tamesis Books (1985).

— “Valera: A role for all reasons”, en *Gender and representation. Women in realist Spanish fiction*, Amsterdam y Philadelphia, John Benjamins (1990), págs. 21-40.

CHASCA, Edmond de, “La forma cómica de *El sombrero de tres picos*”, *Hisp* 36 (1953), págs. 283-288.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor (1985).

CLARET, Antonio M.^a, *Escritos autobiográficos y espirituales*, ed. José María VIÑAS, Madrid, La Editorial Católica (1959).

CLARÍN [Leopoldo Alas], *Solos*, Madrid, Fernando Fe (1891).

— *Galdós*, Madrid, Renacimiento (1912).

— *Solos de Clarín* [1881], Madrid, Alianza (1971), págs. 65-78, 292-300, 306-309.

CLARKE, Anthony H., *Pereda, paisajista*, Santander, Institución Cultural de Cantabria (1969).

— “El Hero y Leandro de Pereda”, *BBMP* 46 (1970), págs. 261-324.

— *Manual de bibliografía perediana*, Santander, Institución Cultural de Cantabria (1974).

— “Sobre la composición de *Don Gonzalo González de la Gonzalera*”, en *Homenaje a Ignacio Aguilera y Santiago*, Santander, Institución Cultural de Cantabria (1981), págs. 127-139.

— “El regreso a la tierra natal: *Peñas arriba* dentro de una tradición europea”, *BBMP* 60 (1984), págs. 213-269.

— “*Al primer vuelo*: contribuciones al estudio de una cenicienta”, en José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN y Benito MADARIAGA (eds.), *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria (1985), págs. 135-158.

— “Cartas de Pereda a Laverde”, *BBMP* 67 (1991a), págs. 157-270.

— (ed.), José M.^a de PEREDA, *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, en *Obras completas*, vol. IV, Santander, Tantín (1991b). Introducción y notas Enrique MIRALLES.

— (ed.), José M.^a de PEREDA, *De tal palo tal astilla*, en *Obras completas*, vol. IV, Santander, Tantín (1991c). Introducción y notas Eamonn RODGERS.

- CLARKE, Anthony H.**, "Así que pasen ciento diez años: El secreto de *Pedro Sánchez*", *Ius* 547-548 (1992), págs. 20-21.
- "Rethinking *Pedro Sánchez*: A review article"; *Homenaje a Ricardo Gullón*, AG 27-28 (1992-1993), págs. 201-204.
- "Pereda's *Pedro Sánchez*; the Dickens Connection", en T. J. DADSON, R. J. OAKLEY, P. A. ODBER DE BAUBETA (eds.), *New frontiers in Hispanic and Luso-Brazilian scholarship*. "Como se fue el maestro". For Derek W. Lomax in *Memoriani*, Lampeter, Edwin Mellen (1995), págs. 187-208.
- (ed.), "*Peñas arriba*", *cien años después*, Santander, Sociedad de Menéndez Pelayo (1997).
- COLINA RODRÍGUEZ, Luz**, *El folclore en la obra de José María de Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria (1987).
- COLOMA, Luis**, "Cartas de don José María de Pereda (1886-1891)", *Obras completas del P. Luis Coloma. XIX: Relieves y crítica*, Madrid, Razón y Fe (1942), págs. 79-90.
- CORREA, G.**, *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Gredos (1962).
- *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Gredos (1977).
- CORREA CALDERÓN, Evaristo** (ed.), "El Costumbrismo en el siglo XIX", en Guillermo DÍAZ PLAJA (ed.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. IV, Barcelona, Editorial Barna (1957), págs. 241-258.
- *Costumbristas españoles*, Madrid, Aguilar (1964).
- COSSÍO, José M.ª de**, *José María de Pereda*, Santander, Imp. Martínez (1957).
- (ed.), José María de PEREDA, *Pedro Sánchez*, Madrid, Espasa Calpe (1968).
- *La obra literaria de Pereda. Su historia y su crítica*, Santander, Sociedad de Menéndez Pelayo (1934). Recogido en *Estudios sobre escritores montañeses*, vol. III, Santander, Institución Cultural de Cantabria (1973).
- CRUZ RAMOS, Juan L. de la**, "José María de Pereda y el Costumbrismo: Un hito histórico", en F. MENCHACATORRE (ed.), *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*, San Sebastián, Universidad del País Vasco (1990), págs. 121-129.
- *José María de Pereda: Una novela sin inocencia*, San Sebastián, Universidad de Deusto (1994). Tesis doctoral inédita.
- DAVIS, Gifford**, "The Spanish debate over Idealism and Realism before the impact of Zola's Naturalism", *PMLA* 84 (1969), págs. 1649-1656.
- DECOSTER, Cyrus**, *Bibliografía crítica de Juan Valera*, Madrid, CSIC (1970).
- *Juan Valera*, Nueva York, Twayne (1974).
- *Pedro Antonio de Alarcón*, Boston, Twayne (1979).
- (ed.), *Obras olvidadas*, Madrid, Porrúa (1984).
- DENDLE, Brian J.**, *The Spanish novel of religious thesis, 1876-1936*, New Jersey, Princeton University Press y Madrid, Castalia (1968).
- "Perspectives of Judgement: a Reexamination of *Gloria*", AG 15 (1980), págs. 23-43.
- DEVLIN, J.**, *Spanish anticlericalism: a study in modern alienation*, Nueva York, Las Américas (1966).
- DOMERGUE, Lucienne**, "J. Blanco White: L'obsession autobiographique chez un apostat", en *L'autobiographie en Espagne. Actes de II Colloque International*, Publications Université de Provence (1982).

- ENGLEKIRK, John E.**, *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, Nueva York, Instituto de las Españas (1934).
- EOFF, Sherman H.**, "The Spanish novel of 'ideas': critical opinion (1836-1880)", *PMLA* 55 (1940-1941), págs. 531-558.
- "Pereda's conception of Realism as related to his epoch", *HR* 14 (1946), págs. 281-303.
- "Un mundo patriarcal estable y armónico: Charles Dickens y José María de Pereda", en *El pensamiento moderno y la novela española. Ensayos de literatura comparada: la repercusión filosófica de la ciencia sobre la novela* (traducción de *The modern Spanish novel: Comparative essays examining the philosophical impact of science on fiction*, Nueva York, University Press, 1961), Barcelona, Seix-Barral (1965), págs. 29-57.
- ESCOBAR, José**, "La mimesis costumbrista", *RQ* 35 (1988), págs. 261-270.
- ESCOSURA, Patricio de la**, "Recuerdos literarios. Reminiscencias biográficas del presente siglo", Madrid, *La Ilustración Española y Americana* (enero-septiembre 1876).
- ESTÉBANEZ CALDERON, Demetrio**, "Doña Perfecta, de Benito Pérez Galdós, como novela de tesis", *BBMP* 55 (1979), págs. 107-146.
- (ed.), José María de PEREDA, *Peñas arriba*, Barcelona, Plaza & Janés (1984).
- ESTÉVANEZ, Nicolás**, *Fragmentos de mis memorias*, Madrid, Hijos de R. Álvarez (1903). Reimpresión, Tebas (1975).
- FEAL DEIBE, Carlos**, "El doble fracaso de León Roch a la luz de sus sueños", *AG* 11 (1976), págs. 119-127.
- FERNÁNDEZ-CORDERO Y AZORÍN, Concepción**, "Cartas de Pereda a José María y Sinfaroso Quintanilla", *BBMP* 44 (1968), págs. 169-327.
- "El regionalismo de Pereda en el género epistolar", *BBMP* 45 (1969), págs. 107-127.
- *La sociedad española del siglo XIX en la obra literaria de Don José María de Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria (1970).
- FERRERAS, Juan Ignacio**, *La novela por entregas, 1840-1900*, Madrid, Taurus (1972).
- "Novela y costumbrismo", *CHA* 242 (1970), págs. 245-267. Recogido en *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, Madrid, Edicusa (1973), págs. 169-194.
- *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Cátedra (1979).
- FINNÉ, Jacques**, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruselas, Eds. de L'Université (1980).
- FICHTER, William**, "El carácter tradicional de *El afrancesado* de Alarcón", *RFH* 7 (1945), págs. 162-163.
- FISCHER, Ernest**, *La necessitat de l'art*, Barcelona, Península (1967).
- FISHTINE, Edith**, *Don Juan Valera, the critic*, Bryn Mawr, George Banta (1933).
- FONTANELLA, Lee**, "Doña Perfecta as historiographic lesson", *AG* 11 (1976), págs. 59-69.
- FORD BACIGALUPO, Mario**, "The process of conversion in Pereda's *Peñas arriba*", *Hispa* 24 (1981), págs. 23-40.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond**, "D'où derive *El sombrero de tres picos*", *RHi* 18 (1908), págs. 468-487.

- FRANKLIN, Benjamín**, *The autobiography of Benjamin Franklin*, ed. Leonard W. LABAREE, Ralph L. KETCHAM, Helen C. BOATFIELD y Hélène H. FINEMAN, New Haven, Yale University Press (1964).
- FUCELLI, Antonia**, “Pedro Antonio de Alarcón. Suggestioni romantiche, emblemi tradizionali”, *AFLFUN* 14 (1976-1977), págs. 103-173.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la**, “Pedro Antonio de Alarcón, el impresionable”, *Íns* 535 (1991).
- GALE, Judith**, *El regionalismo en la obra de Pereda*, Madrid, Pliegos (1990).
- GALLAHER, Clark**, “The predecessors of Bécquer in the fantastic Tale”, *Bulletin Southeastern Louisiana College* 6, 2 (1949), págs. 3-31.
- GAOS, Vicente** (ed.), Pedro Antonio de ALARCÓN, *El sombrero de tres picos*, Madrid, Espasa Calpe (1975).
- GARCÍA BARRÓN, Carlos**, “Manuel de la Revilla, crítico literario”, en R. JOHNSON y Paul SMITH (eds.), *Studies in honor of José Rubia Barcia*, Lincoln, University of Nebraska (1982).
- *Vida, obra y pensamiento de Manuel de la Revilla*, Madrid, Porrúa Turanzas (1986).
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador**, “Pereda y el costumbrismo montañés”, en José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN y Benito MADARIAGA (eds.), *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria (1985), págs. 11-22.
- *Los montañeses pintados por sí mismos. Un panorama del Costumbrismo en Cantabria*, Santander, Ayuntamiento y Ediciones de Librería Estvdio (1991).
- “Del periodismo al Costumbrismo: la obra juvenil de Pereda”, *RQ* 39 (1992a), págs. 33-39.
- “Pereda y la prensa: unos textos juveniles olvidados”, *Íns* 547-548 (1992b), págs. 22-23.
- GARCÍA CRUZ, Arturo**, *Ideología y vivencias en la obra de don Juan Valera*, Salamanca, Universidad (1978).
- GARCÍA GONZÁLEZ, Francisco**, “José María de Pereda y el dialecto montañés”, *AO* 27-28 (1977-1978), págs. 453-484.
- GARCÍA LARA, F.**, *En torno a Pedro Antonio de Alarcón*, Granada, Diputación Provincial de Granada y Biblioteca de Ensayo (1993).
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel**, *Mundo y trasmundo de las Leyendas de Bécquer*, Madrid, Gre-dos (1970).
- GILLET, Joseph E.**, “A new analogue of Alarcón’s *El sombrero de tres picos*”, *RHi* 68 (1928), págs. 616-628.
- GILMAN, Stephen**, “Las referencias clásicas de *Doña Perfecta*: tema y estructura de la novela”, *NRFH* 3, 4 (1949), págs. 353-362.
- “Novel and society. *Doña Perfecta*”, *AG* 11 (1976), págs. 15-27.
- *Galdós y el arte de la novela europea. 1867-1887*, Madrid, Taurus (1985).
- GODOY, Manuel de**, *Cuenta dada de su vida política, o sea, Memorias críticas y apologéticas para la historia del reinado del Señor D. Carlos IV*, Madrid, Imp. de I. Sancha (1836), 6 vols. Reimpresión, Carlos SECO SERRANO (ed.) Madrid, Atlas (1965), 2 vols.
- GOLDMANN, L.**, *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ayuso (1967).

GÓMEZ MARÍN, José Antonio, “Valera y las contradicciones del moderantismo español”, en *Aproximaciones al Realismo español*, Madrid, Castellote (1975), págs. 13-51.

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*, Madrid, Sáenz de Jubera (1909).

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, “La técnica narrativa de José María de Pereda: *Nubes de estío*, novela de perspectivas”, *BBMP* 53 (1977), págs. 357-381.

— “*Sotileza y Peñas arriba*: su significado en el conjunto de la obra de José María de Pereda”, en *Homenaje a Ignacio Aguilera y Santiago*, Santander, Institución Cultural de Cantabria (1981a), págs. 143-156.

— “Sobre la elaboración de *La Montálvez*, de Pereda: texto inédito de la primera redacción de dos de sus capítulos”, *BBMP* 57 (1981b), págs. 219-252.

— “A propósito de unas cartas de Pereda a Yxart”, *BBMP* 57 (1981c), págs. 398-403.

— *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*, Santander, Ayuntamiento y Ediciones de Librería Estvdio (1983a).

— “Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas”, *BBMP* 59 (1983b), págs. 259-287.

— “Pereda y el fin de siglo. (Entre Modernismo y noventa y ocho)”, en José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN y Benito MADARIAGA (eds.), *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria (1985).

— “Rosalía y Pereda, costumbristas: *El cadiceño* y *El Jándalo*», *Actas do Congreso Internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega y Universidad (1986), págs. 435-447.

(ed.), José María de PEREDA, *Pedro Sánchez*, Madrid, Espasa Calpe (1990).

— “Pereda y la novela regional”, *Íns* 547-548 (1992a), págs. 35-36.

— “Un nuevo epistolario perediano”, *Íns* 552 (1992b).

— “La revolución de julio de 1854 en la novela: José María de Pereda, *Pedro Sánchez* (1883). Benito Pérez Galdós, *La Revolución de Julio* (1903)”, *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. I, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria (1995), págs. 383-392.

— “‘Érase un muchacho (de la corte) que emprendió un viaje (a la aldea)...’: Pereda, *Peñas arriba*”, en Anthony H. CLARKE (ed.), “*Peñas arriba*”, *cien años después* (1997).

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, y **MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito** (eds.), José María de PEREDA, *Pachín González*, Santander, Ayuntamiento (1984).

— (eds.), *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria (1985).

GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, “Cartas de Pereda a D. Mariano Catalina”, *BBMP* 26 (1950), págs. 5-24.

GRANELL, Antonio, *Antología de Diarios íntimos*, eds. Manuel GRANELL y Antonio DORTA, Barcelona, Labor (1963).

GULLÓN, Germán, “Tanteos en el arte de novelar: *La Fontana de Oro*”, *CHA* 317 (1976a), págs. 374-383.

— “Variaciones en el arte de contar”, en *El narrador de la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus (1976b), págs. 149-173.

— “El autor como narrador [*Pedro Sánchez*]”, en *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus (1976c), págs. 69-91.

— *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*, Amsterdam, Atlanta (1990).

(ed.), José María de PEREDA, *Sotileza*, Madrid, Espasa Calpe (1991).

GULLÓN, Ricardo, *Vida de Pereda*, Madrid, Editora Nacional (1944).

- GULLÓN, Ricardo**, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos (1966).
— *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus (1970).
- GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián**, “El inmarcesible romanticismo de Alarcón: *El final de Norma*”, *Íns* 535 (1991), págs. 15-16.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel**, *Entre el Costumbrismo y la novela regional: “El sabor de la tierruca” de José María de Pereda*, Santiago de Compostela, Universidad (1995). Memoria de Licenciatura inédita.
- HAUSER, Arnold**, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama (1964), 2 vols.
- HEMINGWAY, Maurice**, “Palacio Valdés y la novela aristocrática”, en Brian J. DENDLE y Stephen MILLER (eds.), *Estudios sobre Armando Palacio Valdés*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada (1993), págs. 47-61.
- HERRERO, Javier**, *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento*, Madrid, Gredos (1963).
— *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid, Edicusa (1970).
— “El naranjo romántico: esencia del Costumbrismo”, *HR* 46 (1978), págs. 343-354.
- HERZBERGER, David K.**, “Narrative Self-Awareness in Pereda’s *Peñas arriba*”, *Hispanic* 68 (1985), págs. 22-29.
- HUERTA, Fernando** (ed.), Pedro Antonio de ALARCÓN, *Cuentos amatorios*, Barcelona, Caralt (1977).
- JIMÉNEZ FRAUD, Alberto**, *Juan Valera y la generación de 1868*, Oxford, Dolphin (1956).
- JONES, C. A.**, “Galdós’ second thoughts on *Doña Perfecta*”, *MLR* 54, 4 (1959), págs. 570-573.
- KLIBBE, Lawrence**, *José María de Pereda*, Boston, Twayne Publishers (1975).
- KRAPPE, Alexander H.**, “The source of Pedro Antonio de Alarcón’s *El afrancesado*”, *RRQ* 16 (1925), págs. 54-56.
— “The source of Pedro Antonio de Alarcón’s *El extranjero*”, *HR* 11 (1943), págs. 72-76.
- KRONIK, John**, “Galdós and the grotesque”, *AG*, anejo (1978), págs. 39-59.
- KROW-LUCAL, Martha G.**, “*Un faccioso más y León Roch*: fin y nuevo comienzo”, *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. I, Las Palmas (1980), págs. 170-180.
- KRYNEN, Jean**, *L’esthetisme de Juan Valera*, Salamanca, Universidad (1946).
- LANZUELA CORELLA, M.^a Luisa** (ed.), José María de PEREDA, *Cuarenta cartas inéditas a Manuel Polo y Peyrolón*, Santander, Fundación Marcelino Botín (1990).
- LASAGABASTER, José Manuel**, “Novela regionalista española y costumbrismo vasco”, en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo, Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 158-168.
- LÁZARO SERRANO, Jesús**, “El Realismo: José María de Pereda. Seguidores de Pereda”, en *Historia y Antología de Escritores de Cantabria*, Santander, Ayuntamiento y Ediciones de Librería Estvdio (1985), págs. 105-126.

- LE BOUILL, Jean**, “El propietario ilustrado o patriarca en la obra de Pereda. (Un ejemplo de las relaciones entre contexto histórico y ficción literaria en la segunda mitad del siglo XIX)”, en J. L. GARCÍA DELGADO (ed.), *La cuestión agraria en la España contemporánea*, Madrid, Edicusa (1976), págs. 311-328.
- *Les tableaux de mœurs et les romans ruraux de José María de Pereda. (Recherches sur les relations entre le littéraire et le social dans l’Espagne de la seconde moitié du XIXème siècle*, Université de Bordeaux III (1980a). Tesis doctoral inédita.
- “Recherches sur les relations entre texte et contexte dans la deuxième moitié du XIXème siècle: le village dans l’oeuvre de Pereda”, en *Texte et Contexte* (XV Congrès de la Société des Hispanistes Français, Limoges, 1979), *Trames* (1980b), págs. 257-268.
- “Les maîtres dans la société rurale peredienne d’avant 1868: études des rapports entre la création littéraire et l’idéologie. Un cas surprise”, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* 4 (1984), págs. 49-81.
- “Le paysage rural chez un romancier ‘réaliste’ espagnol (Pereda): construction et réception”, en *L’homme et son espace dans les littératures. L’art et l’histoire en Espagne et en Amérique Latine*, Lille, Publications de l’Université (1985a).
- “La recepción ideológica y estética de una novela en España en 1879: *Don Gonzalo González de la Gonzalera*” en José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN y Benito MADARIAGA (eds.), *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria (1985b), págs. 47-89.
- LEGUEN, Brigitte**, *Estructuras narrativas en los cuentos de Alarcón*, Madrid, UNED (1988).
- LEJEUNE, Philippe**, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil (1975a).
- *Lire Leiris. Autobiographie et langage*, París, Klincksieck (1975b).
- *Je est un autre*, París, Seuil (1980).
- *Moi aussi*, París, Seuil (1986).
- LEWIS, T. H.**, “Galdós’ *Gloria* as ideological *Dispositio*”, *MLN* 94 (1979), págs. 258-282.
- LIBERATORI, Filomena**, *I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón*, Nápoles, Istituto Universitario Orientale (1981).
- LISSORGUES, Yvan**, *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín). 1875-1901*, París, CNRS (1983).
- (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos (1988).
- “El Naturalismo y la novela”, en Francisco RICO (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española. I: Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica (1994), págs. 243-263 [sobre Pereda, págs. 251-256].
- LITVAK, Lily**, “El paisaje en la obra de Pereda”, *Íns* 547-548 (1992), págs. 14-16.
- LLORENS, Vicente**, “Galdós y la burguesía”, *AG* 3 (1968), págs. 51-59.
- LLORENTE, Antonio**, *Noticia biográfica (Autobiografía)*, ed. Antonio MÁRQUEZ, Madrid, Taurus (1982).
- LÓPEZ, Ignacio Javier**, “Alta comedia. Realismo y novela en Alarcón”, *ALEUA* 4 (1985), págs. 197-215.
- “Alarcón y la ‘guerra del silencio’: en torno a la recepción crítica de *El capitán Veneno*”, *Íns* 535 (1991), págs. 20-21.

- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel**, “Las hablas locales montañesas en la obra de Pereda: Invención, falseamiento, arquetipos, estereotipos y pseudopopularismo al servicio de la ideología”, en José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN y Benito MADARIAGA (eds.), *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria (1985), págs. 197-221.
- “Etnocentrismo, prejuicio y xenofobia en la obra de José María de Pereda: del regionalismo provinciano al paternalismo localista”, *BBMP* 62 (1986), págs. 163-186.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis**, *El naturalismo y España. Valera frente a Zola*, Madrid, Alhambra (1977).
- LÓPEZ LANDY, R.**, *El espacio novelesco en la obra de Galdós*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica del CIC (1979).
- LÓPEZ-MORILLAS, Juan**, *El krausismo español*, México, FCE (1956).
- “Galdós y el krausismo: *La familia de León Roch*”, *ROcc* 60 (1968), págs. 331-357. Reproducido en Juan LÓPEZ-MORILLAS (1972).
- “La Revolución de Septiembre y la novela española”, en *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*, Barcelona, Ariel (1972), págs. 9-41.
- LOT, Robert E.**, *Language and psychology in “Pepita Jiménez”*, Urbana, Chicago y Londres, University of Illinois (1970).
- LUKÁCKS, György**, *Essays über den Realismus*, Berlín, Aufbau (1948). Reproducido en *Probleme des Realismus*, Berlín, Aufbau (1955).
- *Balzac und der französische Realismus*, Berlín, Aufbau (1952).
- MADARIAGA, Benito**, *Menéndez Pelayo, Pereda y Galdós: ejemplo de una amistad*, Santander, Ediciones de Librería Estvdio (1984).
- “Ficción y realidad en la obra costumbrista de Pereda”, en José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN y Benito MADARIAGA (eds.), *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria (1985), págs. 23-45.
- *Crónica del regionalismo en Cantabria*, Santander, Tantín (1986).
- *José María de Pereda. Biografía de un novelista*, Santander, Ediciones de Librería Estvdio (1991).
- “Pensamiento político y xenofobia en Pereda”, *Íns* 547-548 (1992), págs. 23-24.
- MAINER, José-Carlos**, “Costumbrismo, regionalismo, provincianismo en las letras europeas y españolas del siglo XIX”, *Actas del II Congreso Mundial Vasco*, Vitoria-Gasteiz (1987), págs. 5-9.
- “Costumbrismo, regionalismo, provincianismo en las letras europeas y españolas del siglo XIX”, *Congreso de Literatura (Hacia la literatura vasca), II Euskal Mundu-Biltzarra / II Congreso Mundial Vasco*, Eusko Jaularitz, Madrid, Castalia (1989a), págs. 193-210.
- “Creación y teoría literarias en Benjamín Jarnés”, en *Jornadas Jarnesianas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1989b).
- “Literatura nacional y literaturas regionales”, en José M.^a ENGUITA y José-C. MAINER (eds.), *Literaturas regionales en España: Historia y crítica*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1994), págs. 7-19.
- MARTÍN GAITE, Carmen**, “Mi relectura de *Pepita Jiménez*”, en Juan VALERA, *Pepita Jiménez*, introducción de Carmen MARTÍN GAITE, Madrid, Taurus (1980), págs. 9-25.
- MCCLENDON, B.**, “Political and moral evolution of Pedro Antonio de Alarcón”, *Dos Continentes* 9-10 (1971-1972).

- MEDINA, Jeremy T.**, *Spanish Realism: the theory and practice of a concept in the Nineteenth Century*, Potomac, José Porrúa Turrnanzas (1979).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino**, “Don José María de Pereda”, prólogo a José María de PEREDA, *Obras completas*, vol. I, Madrid, Tello (1884), págs. I-LXXXII. Recogido en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. VI, Santander, CSIC (1941), págs. 339-376.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino; PEREDA, José María de, y PÉREZ GALDÓS, Benito**, *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas el 7 y 21 de febrero de 1897*, Madrid, Tello (1897).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón**, “Un inédito de Pereda. Observaciones sobre el lenguaje popular de la Montaña”, *BBMP* 15 (1933), págs. 144-155.
- MERCADIER, Guy**, “Les Memoires du general Palafox: autobiographie ou autohagiographie?”, en *Les espagnols et Napoleon*, Université de Provence (1984a), págs. 253-268.
- “Un heros cherche un peintre: ou comment le general Palafox créé son propre personnage”, en *Le personnage en question*, Université de Toulouse-Le Mirail (1984b), págs. 271-281.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de**, *Obras*, ed. Carlos SECO SERRANO, vol. V (BAE CCIII), Madrid, Atlas (1967).
- MILLER, Stephen**, “Galdós, Aguilera y la novela española”, *Íns* 395 (1979), págs. 1, 14.
- “Madrid y la problemática regionalista en Pereda y Galdós”, *BBMP* 64 (1988), págs. 223-251.
- *Del Realismo-Naturalismo al Modernismo: Zola, Revilla y Clarín (1870-1901)*, Las Palmas (1992).
- MIRALLES, Enrique**, *La novela española de la Restauración (1875-1885): sus formas y enunciados narrativos*, Barcelona, Puvill (1979a).
- (ed.), *Sotileza*, Madrid, Alhambra (1979b).
- (ed.), *Peñas arriba*, Barcelona, Planeta (1988).
- MIRANDA, S.**, *Religión y clero en la gran novela española del siglo XIX*, Madrid, Pegaso (1982).
- MISCH, Georg**, *Geschichte der Autobiographie*, Frankfurt, Schulte-Bulmke (1949-1969), 8 vols.
- MONTERO, José**, *Pereda. Glosas y comentarios de la vida y de los libros del Ingenioso Hidalgo Montañés*, Madrid, Sucesores de Hernando (1919).
- MONTES HUIDOBRO, Matías**, “Sencillez arquitectónica y aderezos estilísticos utilizados por Pedro Antonio de Alarcón”, *Hispa* 34 (1968a), págs. 47-57.
- “El realismo estético de Pereda en *La leva*”, *HispaCal* 51 (1968b), págs. 839-846.
- “Ciclo verbal: la revolución de la palabra como pecado original [sobre *Don Gonzalo González de la Gonzalera*]", en *BBMP* 55 (1979), págs. 147-169.
- “Un retrato femenino: Erótica de *Sotileza*”, *Hispa* 25 (1982), págs. 17-31.
- MONTESINOS, José F.**, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia (1955).
- *Valera o la ficción libre*, Madrid, Gredos (1957).
- *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia (1960).

MONTESINOS, José F., “Galdós en busca de la novela”, *Íns* 202 (1963), págs. 1, 16.

— *Galdós*, vol. I, Madrid, Castalia (1968).

— *Pereda, o la novela idilio*, Madrid, Castalia (1969).

— “Trueba y su realismo. (Nota a un primitivo)”, en *Wort und Text Festschrift für Fritz Schalk*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann (1963), págs. 434-448. Recogido en *Ensayos y estudios de literatura española*, Madrid, Revista de Occidente (1970), págs. 227-246.

— *Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Castalia (1977). La 1.^a edición en Zaragoza (1955).

MONTESINOS, Rafael, *Bécquer. Biografía e imagen*, Barcelona, Editorial RM (1977).

NEUMANN, Bernd, *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*, Frankfurt, Athenäum Verlag (1970).

NOGALES, José; ACEBAL, Francisco, y MESA, Enrique de, “José María de Pereda”, *Ateneo* 1, 3 (1906), págs. 227-237.

NÚÑEZ, Diego, *La mentalidad positiva en España. Desarrollo y crisis*, Madrid (1975).

— *El darwinismo en España*, Madrid (1977).

O’CONNOR, Flannery, “Writing Short Stories”, en *Mystery and manners. Occasional prose*, ed. Sally y Robert FITZGERALD, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux (1975), págs. 87-106.

OLEZA, Juan, *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello (1976). Reeditada en Barcelona, Laia (1984).

— “El debate en torno a la fundación del realismo. Galdós y la poética de la novela en los años 70”, en *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Las Palmas de Gran Canaria (1995a), págs. 257-278.

— “Don Juan Valera: entre el diálogo filosófico y el cuento maravilloso”, en Cristóbal CUEVAS (ed.), *Juan Valera. Creación y crítica*, Málaga (1995b), págs. 111-146.

ORTEGA, Soledad, *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente (1964), págs. 37-206.

OUTZEN, Gerda, *El dinamismo en la obra de Pereda*, Santander, Sociedad de Menéndez Pelayo (1936).

PAGEAUX, Daniel, “Sur quelques ‘retours à la nature’ dans la littérature espagnole fin du siècle”, *Romantisme* 30 (1980), págs. 49-60.

PALAFIX, José de, *Autobiografía*, ed. J. GARCÍA MERCADAL, Madrid, Taurus (1966).

PALOMO VÁZQUEZ, Pilar, “Galdós y Mesonero (una vez más: costumbrismos y novela)”, en *Galdós. Centenario de “Fortunata y Jacinta” (1887-1987)*; *Actas*, Madrid, Universidad Complutense (1989), págs. 217-238.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Nuevo Teatro Crítico*, año I (oct. 1891).

— “El fuerismo en la novela”, en *Polémicas y estudios literarios*, Madrid, Agustín Avrial (1892), págs. 263-274. Recogido en *Obras completas. III: Cuentos, Crítica Literaria (selección)*, ed. Harry L. KIRBY, Jr., Madrid, Aguilar (1973).

— “Personajes ilustres, Alarcón. Estudio biográfico”, en *Retratos y apuntes literarios*, Madrid (1908), págs. 117-216.

— “Apuntes autobiográficos”, en *Obras Completas*, vol. III, ed. Harry L. KIRBY, Jr., Madrid, Aguilar (1973), págs. 698-732, 928-931.

— *La cuestión palpitante*, Madrid (1883), ed. José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, Barcelona, Anthropos (1989).

PATTISON, Walter, *Galdós and the creative process*, Minneápolis, University of Minnesota Press (1954).

- “¿Pereda, naturalista a pesar suyo?”, en *El Naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Gredos (1965), págs. 63-83.
- *Benito Pérez Galdós. Etapas preliminares de “Gloria”*, Barcelona, Puvill (1979).
- “La Fontana de Oro. Its early history”, *AG* 15 (1980), págs. 5-10.

PENNY, Ralph, “El dialectalismo de Peñas arriba”, *BBMP* 56 (1980), págs. 377-386.

PERCIVAL, Anthony, *Galdós and his Critics*, Toronto, University of Toronto Press (1985).

PEREDA, José M.^a de, *Obras completas*, ed. Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, Madrid, Tello (1884-1906), 17 vols.

- *Obras conipletas*, ed. José M.^a de COSSÍO, Madrid, Aguilar (1934); a partir de 1959, en 2 vols.
- *De tal plao tal astilla*, ed. Joaquín CASALDUERO, Madrid, Cátedra (1976).
- *Obras completas*, eds. Anthony H. CLARKE y José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, Santander, Ediciones Tantín (1989-1996).
- *Escenas montańesas. Tipos y paisajes*, ed., introducción y notas de Salvador GARCÍA CASTAÑEDA, en *Obras completas*, vol. I, cit. (1989a).
- *Tipos trashuntantes. Esbozos y rasguños*, ed., introducción y notas de Salvador GARCÍA CASTAÑEDA, en *Obras completas*, vol. II, cit. (1989b).
- *Bocetos al temple*, ed. José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN y Noël VALIS, en *Obras completas*, vol. III, cit. (1990a). Introducción y notas de Noël VALIS.
- *El buey suelto...*, ed. Anthony H. CLARKE, en *Obras completas*, vol. III., cit. (1990b). Introducción y notas de Maurice HEMINGWAY.
- *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, ed. Anthony H. CLARKE, en *Obras conipletas*, vol. IV, cit. (1991a). Introducción y notas de Enrique MIRALLES.
- *De tal palo, tal astilla*, ed. Anthony H. CLARKE, en *Obras completas*, vol. IV, cit. (1991b). Introducción y notas de Eamonn RODGERS.
- *El sabor de la tierruca*, ed., introducción y notas de Anthony H. CLARKE, en *Obras completas*, vol. V, cit. (1992a).
- *Pedro Sánchez*, ed. José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, en *Obras completas*, vol. V, cit. (1992b). Introducción y notas de Francisco PÉREZ GUTIÉRREZ.
- *Sotileza*, ed. Anthony H. CLARKE, en *Obras completas*, vol. VI, cit. (1996a). Introducción y notas de Francisco CAUDET.
- *La Montálvez*, ed. José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, en *Obras completas*, vol. VI, cit. (1996b). Introducción y notas de Laureano BONET.

PEREDA Y TORRES QUEVEDO, M.^a Fernanda de, y **SÁNCHEZ REYES, Enrique**, “Epistolario de Pereda y Menéndez Pelayo”, *BBMP* 29, (1953), págs. 207-402.

PÉREZ GALDÓS, Benito, “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, *RE* 15, 57 (1870), págs. 162-193. Recogido en *Ensayos de crítica literaria*, selección, introducción y notas de Laureano BONET, Barcelona, Península (1990a), págs. 105-120.

- [Discurso de ingreso en la Real Academia Española], en Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, José María de PEREDA y Benito PÉREZ GALDOS, *Discursos leídos ante la Real Acadenia Española en las recepciones públicas el 7 y 21 de febrero de 1897*, Madrid, Tello (1897), págs. 5-29. Recogido en Benito PÉREZ GALDOS, *Ensayos de crítica literaria*, ed. Laureano BONET, Barcelona, Península (1990b).

PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco, *El problema religioso en la generación de 1868: Valera, Alarcón, Pereda, Pérez Galdós, Clarín, Pardo Bazán*, Madrid, Taurus (1975).

- PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco**, “¿Por qué *Pedro Sánchez?*” (La salida de Pereda hacia dentro), en José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN y Benito MADARIAGA (eds.), *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria (1985), págs. 91-118.
- *Renan en España*, Madrid, Taurus (1988).
- PETIT, Marie-Claire**, *Galdós et “La Fontana de Oro”: genèse de l'ouvre d'un romancier*, París, Editions Hispano-Americaines (1972).
- PLACE, Edwin B.**, “The antecedents of *El sombrero de tres picos*”, *PhQ* 8 (1929), págs. 39-42.
- POE, Edgar Allan**, *Essays and reviews. Theory of poetry*, ed. G. R. THOMPSON, Nueva York, Literary Classics of the United States (1984).
- PORLÁN, Rafael**, *La Andalucía de Valera*, Sevilla, Universidad (1980).
- POZZI, Gabriela**, *Discurso y lector en la novela del XIX (1834-1876)*, Amsterdam, Atlanta (1990).
- PUPO-WALKER, Enrique**, “El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde”, *RIA* 44, 102-103 (1978), págs. 1-15.
- QUINN, D.**, “An ironic reading of Pedro Antonio de Alarcón’s *La última calaverada*”, *Sym* 31 (1977), págs. 346-356.
- QUINTANA, Manuel José**, *Memoria del Cádiz de las Cortes*, ed. Fernando DURÁN LÓPEZ, Publicaciones de la Universidad de Cádiz (1996).
- RAMÓN Y CAJAL, Santiago**, *Recuerdos de mi vida*, Madrid (1901), 2 vols. Reimpresión en *Obras literarias completas*, Madrid, Aguilar (1947).
- *Mi infancia y juventud*, Madrid, Espasa Calpe (1939).
- REGALADO GARCÍA, Antonio**, *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española: 1868-1912*, Madrid, Ínsula (1966).
- REY HAZAS, Antonio** (ed.), José María de PEREDA, *Peñas arriba*, Madrid, Cátedra (1988).
- RICARD, Robert**, *L'évolution spirituelle de Pérez Galdós*, París, Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine (1959).
- “Un imbroglio chronologique: la genèse de *Gloria*”, *Mélanges offerts à Ch. V. Aubrun*, vol. II, París, Eds. Hispaniques (1977), págs. 205-210.
- RÍOS, Laura de los** (ed.), Pedro Antonio de ALARCÓN, *La comendadora, El clavo y otros cuentos*, Madrid, Cátedra (1980).
- RISCO, Antonio**, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus (1982).
- *Literatura fantástica en lengua española*, Madrid, Taurus (1987).
- RODGERS, Eamonn J.**, “Religious conflict and didacticism in *Gloria*”, *AG* 1 (1966), págs. 39-51.
- “Teoría literaria y filosofía de la historia en el primer Galdós”, en Peter A. BLY (ed.), *Galdós y la historia*, Ottawa, Ottawa Hispanic Studies (1988), págs. 35-48.
- RODRÍGUEZ, Alfred**, *Aspectos de la novela de Galdós*, Almería, Artes Gráficas (1967).

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, *Galdós: Burguesía y revolución*, Madrid, Turner (1975).

ROGERS, Douglass (ed.), *Benito Pérez Galdós*, Madrid, Taurus (1973).

ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel, *Historia interna de la novela española del siglo XIX. II: La novela realista*, Sevilla, Alfar (1988).

ROMERO TOBAR, Leonardo, *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March y Ariel (1976).

- “La novela regeneracionista en la última década del siglo”, en Mercedes ETREROS, M.^a Isabel MONTESINOS y Leonardo ROMERO TOBAR, *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, CSIC (1977), págs. 137-209.
- “Mesonero Romanos: entre Costumbrismo y novela”, *AIEM* 20 (1983), págs. 243-259.
- *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia (1994), págs. 426-430.

ROS DE OLANO, Antonio, *Salto de la memoria*, prólogo de Sergio BESER, Barcelona, Círculo de Lectores (1996).

ROYO LATORRE, M.^a Dolores, “Alarcón en sus relatos: el problema de la originalidad creadora”, *Íns* 535 (1991), págs. 13-15.

- *El relato corto en Pedro Antonio de Alarcón*, tesis doctoral (1989), Universidad de Zaragoza (1992a). Edición en microfichas.
- “Pedro Antonio de Alarcón: la composición del relato”, *Studium. Filología* 8 (1992b), págs. 5-130.
- (ed.), Pedro Antonio de ALARCÓN, *Relatos*, Cáceres, Universidad de Extremadura (1994).

ROZAS, Juan Manuel, “Composición literaria y visión del mundo. Peñas arriba, de Pereda”, *Homenajes. Estudios de Filología Española* 3 (1979), págs. 83-98.

RUANO DE LA HAZA, José M., “La identidad del narrador de los *Paralipómenos* de Pepita Jiménez”, *RCanEH* 8 (1984), págs. 335-350.

RUBIO CREMADES, Enrique, “Galdós y las colecciones costumbristas del siglo XIX”, en *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. I, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria (1979), págs. 230-257.

- “Costumbrismo y novela en la segunda mitad del siglo XIX”, *ALEUA* 2 (1983), págs. 457-472.
- “Colaboraciones costumbristas de los novelistas de la segunda mitad del siglo XIX”, en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 145-157.
- “Las fisonomías sociales de don Benito Pérez Galdós”, en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria (1989a), págs. 207-222.
- “El costumbrismo como documentación novelesca en *Fortunata y Jacinta*”, en *Galdós en el centenario de “Fortunata y Jacinta”*, Madrid, Universidad Autónoma (1989b), págs. 104-110.
- (ed.), *Juan Valera*, Madrid, Taurus (1990).
- “Costumbrismo y novelas”, en Francisco RICO (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española. V: Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica (1994), págs. 218-233.
- “Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela”, *SD* 1 (1995), págs. 7-25.

- RUPE, Carole J.**, *La dialéctica del amor en la narrativa de Juan Valera*, Madrid, Pliegos (1986).
- RUIZ RAMÓN, Francisco**, *Tres personajes galdosianos: Ensayo de aproximación a un mundo religioso y moral*, Madrid (1964).
- SÁNCHEZ BLANCO, Francisco**, “La concepción del ‘yo’ en las autobiografías españolas del siglo XIX: De las ‘vidas’ a las ‘memorias’ y ‘recuerdos’”, en *Boletín de AEPE* 15, 29 (1983), págs. 39-46.
- SÁNCHEZ REYES, Enrique**, “Salvador Rueda, Maura, Menéndez Pelayo y Pereda. Memento literario”, *BBMP* 15 (1933), págs. 220-229.
- “Cartas de Pereda a Palacio Valdés”; “Mementos de actualidad (Salvador Rueda)”, *BBMP* 33 (1957), págs. 121-130, 188-207.
- SCHNEIDER, Franz**, “E.T.A. Hoffmann en España. Apuntes bibliográficos e históricos”, en *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín (1875-1926)*, vol. I, Madrid (1927), págs. 279-287.
- SCHRAIBMAN, Joseph**, *Dreams in the novels of Galdós*, Nueva York (1960).
- SCHWEITZER, Jerome W.**, “The sources of Pedro Antonio de Alarcón’s. ‘Dos retratos’”, *Hisp* 32, 4 (1949), págs. 505-506.
- SCHYFTER, S. E.**, *The Jew in the novels of Benito Pérez Galdós*, Londres, Tamesis (1978).
- SEBOLD, Russell P.**, “Comedia clásica y novela moderna en las *Escenas Matritenses* de Mesonero Romanos”, *BHi* 73 (1981), págs. 331-377.
- (ed.), *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Taurus (1985).
- *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Madrid, Taurus (1989).
- SERRANO SANZ, Manuel** (ed.), *Autobiografías y memorias* (NBAE II), Madrid, Bailly-Baillière (1905).
- SERVÉN DÍEZ, Carmen**, “La novela de Pereda y la construcción del nuevo rico en la ficción narrativa de la Restauración española”, *Altazor* 6 (1994), págs. 23-29.
- SHOEMAKER, William H.**, “‘Galdós’ Literary Creativity: D. José Ido del Sagrario”. *HR* 19 (1951), págs. 204-237.
- “Cartas de Pereda a Galdós y ocho borradores”, *BBMP* 42 (1966), págs. 131-172.
- “Sol y sombra de Giner en Galdós”, en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, vol. II, Madrid, Castalia (1967), págs. 213-225.
- *La crítica literaria de Galdós*, Madrid, Ínsula (1979).
- *God’s Role and his Religion in Galdós’ Novels: 1876-1888*, Valencia, Albatros-Hispanófila (1988).
- SIMÓN DÍAZ, José** (ed.), *El Artista (Madrid, 1835-1836)*, Madrid, CSIC (1946).
- “Bibliografía complementaria sobre autores del siglo XX. I: Pedro Antonio de Alarcón”, *RLit* 31 (1967), págs. 181-195.
- SMIEJA, Florián L.**, “Pedro Antonio de Alarcón’s *El extranjero*. Some aspects of the historical background”, *HR* 37 (1969), págs. 370-374.
- SMITH, Alan E.** (ed.), Benito PÉREZ GALDÓS, *Rosalía*, Madrid, Cátedra (1983).
- SORIA ORTEGA, Andrés**, “Ensayo sobre Pedro Antonio de Alarcón y su estilo”, *BRAE* 31 (1951), págs. 45-92; 32 (1952), págs. 119-145.

- SOTELO, Adolfo**, "Juan Valera y el arte de la novela, según Manuel de la Revilla", en Y. LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 515-532.
- SUÁREZ CORTINA, Manuel**, *Casonas, hidalgos y linajes. La invención de la tradición cántabra*, Santander, Universidad de Cantabria y Editorial Límite (1994).
- "José María de Pereda: Tradición, regionalismo y crítica de la modernidad", en Antonio MONTESINO GONZÁLEZ (ed.), *Estudios sobre la sociedad tradicional cántabra. Continuidades, cambios y procesos adaptativos*, Santander, Universidad de Cantabria y Asamblea Regional de Cantabria (1995), págs. 317-334.
- SWAIN, J. O.**, "Reactionarism in Pereda's *Tío Cayetano*", *Hispania* 17 (1934), págs. 83-96.
- TERRÓN, Eloy**, *Sociedad e ideología en los orígenes de la España contemporánea*, Barcelona, Península, s.a.
- THOMPSON, Stith**, *Motif-index of folk-literature*, Bloomington y London, Indiana University Press (1966).
- TIERNO GALVÁN, Enrique**, "Don Juan Valera, o el buen sentido", en *Idealismo y pragmatismo en el siglo XIX español*, Madrid, Tecnos (1977), págs. 95-129.
- TODOROV, Tzvetan**, *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil (1970).
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo**, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama (1961); 2.ª ed., 1965.
- TORRES, David**, "Trece cartas inéditas de Pereda [a J. Yxart]", *BBMP* 56 (1980), págs. 293-314.
- TRUEBA, Antonio de**, Prólogo a José María de PEREDA, *Escenas montañosas*, Madrid, A. de San Martín y Agustín Jubera (1864), págs. V-XV.
- TYTLER, Graeme**, *Physiognomy in the European novel. Faces and fortunes*, Princeton University Press (1982).
- UCELA Y DA CAL, Margarita**, *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista*, México, El Colegio de México (1951).
- VALERA, Juan**, *Obras completas*, Madrid, Aguilar (1958), 2 vols.
- *Pepita Jiménez*, ed. Manuel AZAÑA, Madrid, Espasa Calpe (1967).
- *Morsamor*, ed. Juan Bautista AVALLE-ARCE, Barcelona, Labor (1970a).
- *Las ilusiones del doctor Faustino*, ed. Cyrus C. DeCOSTER, Madrid, Castalia (1970b).
- *Doña Luz*, ed. Benito VARELA JÁCOME, Madrid, Iter (1970c).
- *Genio y figura*, ed. Cyrus DeCOSTER, Madrid, Cátedra (1975).
- *Juanita la Larga*, ed. Enrique RUBIO CREMADES, Madrid, Castalia (1985).
- *Pepita Jiménez*, ed. Leonardo ROMERO TOBAR, Madrid, Cátedra (1989; 7.ª ed., 1997).
- VALERO DE TORNOS, Juan**, *Crónicas retrospectivas (recuerdos de la segunda mitad del siglo XIX por un portero del Observatorio)*, Madrid, Imprenta de Ricardo Rojas (1901). Última edición, Madrid, Bordón (1968).
- VALIS, Noël**, "Pereda's *Peñas arriba*: a Reexamination", *RJh* 30 (1979), págs. 298-308.
- "Pereda y la mirada turística", *Íns* 547-548 (1992), págs. 16-17.
- VALMAR, Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de**, *Apéndice a las Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*; 2.ª ed., Madrid, *La Ilustración Española y Americana* (1881), 2 vols.

VAN HÖRNE, John, "La influencia de las ideas tradicionales en el arte de Pereda", *BBMP* 1 (1919), págs. 254-267.

VAN PRAAG, J. A., "Un precursor holandés de *El molinero de Arcos*", *Clav* 4 (1953), págs. 7-9.

VAN REE, H., "Benito Pérez Galdós: Un clásico moderno", *Íns* 561 (1993).

VARELA HERVIAS, Enrique, "Cartas de José María de Pereda [a Mesonero Romanos]", *BHi* 60 (1958), págs. 375-381.

VARELA JÁCOME, Benito, *Estructuras novelísticas del siglo XIX*, San Antonio de Calonge, Hijos de José Bosch (1974).

VAREY, John E., *Pérez Galdós: Doña Perfecta*, Londres, Grant & Cutler y Tamesis (1971).

VERCIER, Bruno, "Le mythe du premier souvenir: Pierre Loti, Michel Leiris", *RHLF* (noviembre-diciembre 1975), págs. 1029-1046.

VILLACORTA BAÑOS, Francisco, *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal. 1868-1931*, Madrid, Siglo XXI (1980).

VILLANUEVA, Darío, "Comentario segundo: *Sotileza* de José María de Pereda [capítulo VII: 'Los marinos de entonces']", *El comentario de textos narrativos: La novela*, Gijón-Valladolid, Júcar-Aceña (1989), págs. 81-107.

— *Teorías del Realismo literario*, Madrid, Instituto de España y Espasa Calpe (1992).

VILLANUEVA, Joaquín Lorenzo, *Vida literaria o Memoria de sus escritos y de sus opiniones eclesiásticas y políticas*, y de algunos sucesos notables de su tiempo, Londres, Dulau (1825).

VOISINE, Jacques, "Naissance et evolution du terme littéraire autobiographie", en *La Littérature comparée en Europe Orientale*, Budapest, Akademiai Kiadó (1963), págs. 278-286.

WHISTON, James, *Valera: Pepita Jiménez*, Londres, Grant & Cutler (1978).

WINSLOW, Richard W., *The contribution of Pedro Antonio de Alarcón to the Development of the short story*, Minnesota, Dissertation Abstracts (1961).

WOODBIDGE, Hensley C., "A selected annotated bibliography of *Doña Perfecta*", *AG* 11 (1976), págs. 91-100.

YNDURÁIN, Domingo, "Sobre un cuento de P. A. de Alarcón en E. Goncourt", *FM* 4 (1965), págs. 247-250.

YNDURÁIN, Francisco, *Galdós, entre la novela y el folletín*, Madrid, Taurus (1970).

— "Lo 'cursi' en la obra de Galdós", *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. I, Las Palmas (1980), págs. 266-282.

ZAHAREAS, A., "'Galdós' *Doña Perfecta*: fiction, history and ideology", *AG* 11 (1976), págs. 29-58.

ZAVALA, Iris M., *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Salamanca, Anaya (1971).

— "El triunfo del canónigo: teoría y novela en la España del siglo XIX (1800-1875)", en *VV.AA., Teoría de la novela*, Madrid, SGEL (1976), págs. 39-139.

- ZORRILLA, José**, *Recuerdos del tiempo viejo*, Barcelona, Imprenta de los Sucesores de Ramírez (1882), 3 vols. En *Obras completas*, Valladolid, Librería Santarén (1943), págs. 1729-2097. Última edición, Barcelona, Círculo de Lectores (1996).
- “Discurso en el acto de su recepción en la Academia Española el 31 de mayo de 1885”, Barcelona, Imprenta Barcelonesa (1885).

Capítulo 5



Plenitud del relato realista (I): Galdós

Yolanda Arencibia, Peter Bly, Ignacio Javier López

- 5.1. Historia y arte en la narrativa galdosiana.
Peter Bly.
- 5.2. Hacia la madurez creadora.
Yolanda Arencibia.
- 5.3. Los *Episodios nacionales*.
Yolanda Arencibia.
- 5.4. Las «novelas españolas contemporáneas».
Ignacio Javier López.
- 5.5. Las últimas novelas.
Yolanda Arencibia.

Historia y arte en la narrativa galdosiana

Nació Benito Pérez Galdós en 1843 en Las Palmas de Gran Canaria. Terminado el bachillerato, se desplazó a Madrid para estudiar derecho en la Universidad Central. Pero pronto abandonó sus aulas para dedicarse al periodismo, documentándose sobre la historia y la vida contemporánea de la capital. Estos conocimientos formarán la base sobre la que, a partir de 1870, construirá sus relatos novelescos (31 novelas sociales, 46 novelas históricas), novelas cortas y cuentos. Esta gran labor literaria, mantenida hasta su muerte en Madrid en 1920 y a pesar de una creciente ceguera que llega a ser total en 1912, se intensifica aún más a partir de 1892 con la producción pública de 21 obras teatrales (capítulo 2.3). Elegido miembro de la Real Academia Española en 1897 y diputado de las Cortes Españolas en 1886-1890 y en 1907-1914, Galdós también encuentra tiempo para viajar por varios países europeos y escribir artículos para la prensa sudamericana durante los años ochenta y los noventa (biografías de Berkowitz, 1948; Ortiz-Armengol, 1996; bibliografías de Percival, 1985; Woodbridge, 1975, 1981), para estrenar teatro y publicar relatos breves (capítulo 6.5.2); murió en Madrid en 1920.

En su juventud en Las Palmas de Gran Canaria, mostraba Benito Pérez Galdós una habilidad extraordinariamente precoz en el ejercicio de las Bellas Artes. No sólo ganó una mención honorífica en la exposición provincial de 1862 por dos dibujos (Berkowitz, 1948; Vega, 1955; Ruiz de la Serna & Cruz Quintana, 1973), sino que también hizo caricaturas de figuras y sucesos, coleccionadas en cuatro álbumes, además de construir una maqueta de una ciudad medieval y barquitas en madera. Esta afición a las Bellas Artes, que iba a perdurar toda su vida y que se iba a reflejar en la pintura de acuarelas y en amistades personales con varios pintores y dibujantes (Bly, 1986; Guimerá Peraza, 1967; Mesa, 1943; Millares Cubas, 1920; Palencia Tubau, 1920; Pérez Vidal, 1979; Rodríguez Batllori, 1951), se afianzaba en un concepto bastante lato de lo que constituían las Bellas Artes. Establecido en Madrid desde 1862, primero como estudiante de derecho, luego como periodista, y finalmente como autor de novelas, Galdós desarrolló este interés por las Bellas Artes escribiendo reseñas de exposiciones o incorporando referencias artísticas en sus narraciones (Bly, 1986). En este último caso, el tratamiento del material artístico es complicado, puesto que la reproducción verbal de lo artístico visual se supedita a otros propósitos más importantes que el meramente informativo, o siquiera el comparativo, de acuerdo con la vieja tradición horaciana de *ut pictura poesis*.

Influencias pictóricas ejercidas sobre el joven Galdós fueron, indudablemente, los grabados incluidos en las revistas ilustradas que leía en la casa familiar (Miller, 1988) y que se referían a las figuras y sucesos de la política contemporánea, tanto nacional como internacional. Esta preferencia por el período histórico próximo, también fomentada, seguramente, por los recuerdos personales de la Guerra de la Independencia que le contaba su padre (Berkowitz, 1948, pág. 12), se consolida aún más cuando, radicado en la Península, Galdós presencia algunos

de los acontecimientos nacionales más traumáticos de la década 1865-1875. Así pues, el que aparezcan las artes visuales y la historia contemporánea española, es decir, la historia grande de sucesos importantes, figuras destacadas y maquinaciones políticas, en la novelística de Galdós, muchas veces conjuntamente, no debería sorprendernos, aunque no se han de considerar como los temas únicos ni exclusivos de su obra.

En las primeras novelas que compuso Galdós, las de la llamada «primera época», *La Fontana de Oro* (1870) y *El audaz* (1871), se aúnan desde el principio estos dos temas pero de una manera especial y algo experimental. Con *La sombra* (1871) abandona Galdós la vertiente historicista para fijar la atención en la reproducción verbal de lo pictórico, por medio de alusiones y comparaciones; el laboratorio en que vive el protagonista Anselmo parece ser el *fondo* tan frecuentemente encontrado en los cuadros flamencos del siglo XVII. Asimismo, el palacio paterno se asemeja a una pinacoteca que recuerda la del Prado (Casalduero, 1970). Pero la narración corre principalmente a cargo de Anselmo, que insiste en que la historia de su infelicidad matrimonial se debe a que su mujer se ha enamorado de una figura de París que se encuentra en un cuadro de su casa. Y para Anselmo esta entidad dibujada en el lienzo ha salido de su marco para convertirse en el hombre de carne y hueso que mantiene relaciones adúlteras con su esposa. Así que toda la trama central de la novelita se construye a base de un objeto artístico, cuya interpretación visual ocasiona un enloquecimiento. Anselmo invita al espectador a ver lo que él imagina, lo que quiere ver o no ver. Como explica el mismo narrador anónimo: «para el Arte no es fecunda ni útil esa facultad desenfadada [la fantasía], esa furia rebelde que no se sujeta a las leyes de la razón ni se templá con la influencia del buen sentido» (Galdós, 1961-1969, IV, pág. 229). Todo esto representa una conclusión algo paradójica para un autor tan aficionado a las artes plásticas como lo era Galdós, pero es la que se repite a través de su narrativa, ya que el objeto de arte, además de ser, en *La sombra*, el catalizador de la acción dramática, parece simbolizar en sí mismo la tendencia humana a desconfiar de las impresiones sensoriales.

En las novelas siguientes de la serie, *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1876-1877) y *Marianela* (1878), el objeto de arte utilizado como punto de referencia no juega un papel tan destacado en la trama, pero todavía tiene significación. El objeto de arte ahora lo constituye el campo español, inmovilizado por la visión del espectador ficticio, como si fuese un cuadro de paisaje. En el primer capítulo de *Doña Perfecta*, los rayos de luz que proyecta la linterna llevada por el empleado de ferrocarril en la estación de Villahorrenda anticipan de forma geométrica, los triángulos y cuadriláteros pardos y negruzcos que forman el campo de la meseta castellana por la cual cabalga el joven ingeniero, Pepe Rey, camino de Orbajosa (Chamberlin, 1967; Ribbans & Varey, 1988). Por este mismo paisaje artístico han derramado sangre generaciones de moros y cristianos, lo mismo que hará finalmente Pepe Rey en su lucha contra su tía. En *Gloria* es la bella costa cantábrica que, en el primer capítulo, parece constituir un cuadro eternamente idílico, donde va a desarrollarse la historia amorosa de la heroína epónima. Pero frente a este paisaje se eleva la realidad más fea de los edificios miserables de la villa de Ficóbriga. Tanto en *Gloria* como en *Doña Perfecta* se ofrece a los lectores una advertencia visual sobre la facilidad con que uno puede ser en-

gañado por la brillante apariencia artística de los paisajes. Esta lección se repite más adelante en *Gloria*, y otra vez a través de un objeto artístico: durante las procesiones religiosas de Semana Santa los feligreses de Ficóbriga miran pasmados la hermosa estatua parroquial de Cristo crucificado que se lleva en andas por las calles, a la que, por el gran parecido que tiene con el semblante de Daniel Morton, amante judío de Gloria —el personaje responsable de perturbar el *statu quo* o paisaje idílico de Ficóbriga (Petit, 1972)— ésta no se atreve a mirar. Sin embargo, los aldeanos no se dan cuenta de la semejanza física y espiritual entre el joven y Jesucristo, representado por el objeto de arte. También en *Marianela* sirve de advertencia espiritual el paisaje inicial, pero ahora se trata de una visión dantesca (Bly, 1972; Scanlon, 1988): los bloques de piedra que han quedado después de extraído el cinc de las minas de Socartes, se asimilan a esculturas fantásticas. Y el que guía al oftalmólogo extraviado, Teodoro Golfín, es el ciego Pablo Penáguilas, cuya hermosura física recuerda la de una estatua del héroe griego Antinoo. Es, irónicamente, la restauración de la vista perdida de Pablo por parte de Golfín lo que constituye el meollo de la trama con su desenlace trágico, el rompimiento de Marianela con Pablo y la muerte de ésta. Otra vez la descripción paisajística plantea la cuestión fundamental de cuánto importa la óptica física cuando la óptica imaginativa ejerce más control —no sin ventajas espirituales en esta novela— sobre la interpretación subjetiva de la realidad fenoménica.

En la última novela de la «primera época», *La familia de León Roch* (1878), las artes pictóricas ahora se emplean con más énfasis para caracterizar a los personajes ficticios. Por ejemplo, la hermosura de María Egipcíaca Tellería es la de una sublime estatua griega, mientras que sus padres, los marqueses de Tellería, son figuras grotescas (Kronik, 1978). El padre de la amante de León Roch, Pepa Fúcar, es el orgulloso propietario de un verdadero museo de objetos de arte cuyo estilo abigarrado y de mal gusto León Roch es capaz de apreciar sólo en momentos de aguda crisis emocional. Salvo en muy contadas ocasiones no se apuntan en estas novelas referencias a los sucesos políticos contemporáneos. Cuando las hay, son detalles muy vagos, como en *Doña Perfecta*, al referirse indirectamente el narrador a la segunda guerra carlista de 1873-1876. Y es que durante la composición de las novelas sociales de la «primera época», Galdós trataba el tema de la historia contemporánea —más precisamente, del principio del siglo XIX, 1805-1833— en un subgénero aparte, el de los *Episodios nacionales*, cuyas dos primeras series se acabaron de componer entre los años 1873 y 1879. Estas novelas históricas llegan a vincular lo histórico con lo artístico en varios momentos, pues Galdós no podía por menos de inspirarse en grabados y cuadros bien conocidos de personas famosas e incidentes gloriosos o vergonzosos para los españoles (Bravo-Villasante, 1970; Gilman, 1981). Pero esto no quiere decir que los describiera de una manera servil, como se ve, para chasco de los lectores, en *El 19 de marzo y el 2 de mayo* (1873): al relatar la carga de los mamelucos en la calle Mayor de Madrid, Galdós no menciona ni siquiera el famoso cuadro de Goya; hay que suponer que para no hacer los paralelos excesivamente obvios.

Gracias al héroe-niño Gabriel Araceli, le resulta más fácil a Galdós presentar al icono histórico más conocido del siglo XIX —Napoleón— como objeto de arte anormal, sea el de una estampa de brocha gorda que contempla Gabriel en *Trafalgar* (1873), el de una caricatura imaginada por el afrancesado Santorcaz al

atravesar la meseta castellana en *Bailén* (1873) o el de una silueta contra una ventana palaciega en *Napoleón en Chamartín* (1874). La consecuencia de tal proceso plástico es la desmitificación tanto de la personalidad histórica como de sus hazañas bélicas. En la segunda serie de *Episodios*, es el rey español, Fernando VII el Deseado, quien es presentado como un ser deshumanizado, una efigie, u objeto de arte, pues en las *Memorias de un cortesano* (1875), el monarca se halla en un salón del Palacio Real de Madrid rodeado por cuadros famosos de la pinacoteca real como *Los borrachos* de Velázquez, o el retrato de Felipe II pintado por Pantoja, pero sin poder contemplarlos, porque el humo de los puros que fuman él y sus cortesanos se los esconde. Fernando VII no es espectador inteligente de las artes plásticas; no pasa de ser otra figura de la serie de retratos. Resulta muy apropiado que la descripción del palacio de La Granja y de sus jardines en *Los Apostólicos* (1879), en el mismo momento en que allí muere el icono real en 1833, se caracterice por una verdadera congelación pictórica a lo Watteau. Como digno colofón de esta galería de cuadros fernandinos, en el *episodio* final de la segunda serie, *Un faccioso más y algunos frailes menos* (1879), un retrato del rey es responsable de causar la muerte de un adicto suyo, Felicísimo Carnicero, quien, en un estado de embriaguez, al creer que el déspota sale del cuadro para cogerlo, se retira tambaleando, mientras el techo del caserón arruinado se desploma sobre él, aplastándolo.

Ni que decir tiene que sólo un porcentaje limitado de las referencias a las artes visuales que encontramos en los *Episodios* son elaboradas de modo tan complejo. Más común es la alusión pasajera a objetos de arte genéricos, la alusión que basta para captar la forma física de una persona o el aspecto de un edificio. En otras ocasiones no se trata de nada más que una exhibición por parte de Galdós de sus conocimientos especializados; por ejemplo, cuando en *Bailén* (1873) se proporcionan muchos detalles acerca de la decoración arquitectónica de una plazuela cordobesa, detalles descriptivos que no desempeñan ninguna función temática. Hay más ejemplos de esta clase de referencias mecánicas, en las restantes series de *Episodios*, cuya composición reanudó Galdós en 1898 y sólo terminó en 1912, y que narran los sucesos de la historia nacional de los años 1833-1875. Las descripciones artísticas, cada vez más infrecuentes, ahora tienen como enfoque objetos de escaso valor, que no sirven más que para darnos una impresión rápida de los valores estéticos y éticos que sustentan los personajes.

Hinterhäuser (1963, pág. 367) tenía razón, hasta cierto punto, cuando observó que las tres últimas series de *Episodios* ofrecen más paisajes pintorescos que las dos primeras, según el mayor interés paisajístico demostrado tanto por los pintores como por los escritores finiseculares. No obstante, los últimos *Episodios*, lo mismo que las otras novelas galdosianas, ofrecen a los espectadores ficticios unos paisajes que constituyen un reto ocular que es preciso descifrar, como, por ejemplo, la descripción de las minas de sal de Salinas en *España sin rey* (1907). Y si luego los personajes espectadores se entusiasman sintiéndose parte de los paisajes, como Teresa Villaescusa en *O'Donnell* (1904) ante el campo manchego, es porque el ojo interno de la imaginación se lo distorsiona, convirtiéndolo en objeto de belleza artística cuando no lo es.

Están aún más estrechamente próximas estas dos funciones temáticas en la edición ilustrada de las dos primeras series de *Episodios*, empresa que Galdós

llevó a cabo durante los años 1881-1885 con un equipo de colaboradores (Nuez, 1990, págs. 289-335), durante la misma época en que intentaba realizar la coordinación, en proporciones diferentes, y a menor escala, en las novelas sociales de las «novelas contemporáneas». Queda muy manifiesto este deseo de combinar lo histórico con lo artístico en el prólogo que puso Galdós al primer número de la serie ilustrada, en la que él mismo contribuyó con tres grabados para la edición de *Zaragoza* (Bly, 1986; Miller, 1989): «Hay obras a las cuales la ilustración, por buena que sea, no añade nada. Ésta, por el contrario, es de aquellas que, amparadas por el dibujo, pueden alcanzar extraordinario realce y adquirir encantos que con toda tu buena voluntad no hallarías seguramente en la simple lectura» (Shoemaker, 1962, pág. 52). La fusión de las dos esferas —la literaria y la gráfica— se logra netamente en la página impresa, donde se yuxtaponen las letras impresas y los grabados, que están basados, unas veces, en una buena lectura de las mismas palabras del texto galdosiano (Ortega Munilla, 1881), y otras, en cuadros u objetos famosos de arte.

Aunque pudiera ser sólo una metáfora casual, el hecho de que Galdós se refiriera en términos pictóricos a su nuevo modo narrativo, el que inauguró en 1881 con *La desheredada*, no deja de ser de sumo interés. En carta que escribió en 1882 a Francisco Giner de los Ríos, declaraba Galdós: «Efectivamente, yo he querido en esta obra [*La desheredada*] entrar por nuevo camino o inaugurar mi *segunda* o tercera manera, como se dice de los pintores» (Cossío, 1920, pág. 257). Pues, en realidad, las nuevas novelas sociales galdosianas representan una fusión de los dos estilos anteriormente ensayados: la pintura sociológica generalizada de las novelas de la «primera época» ya se complementa con la conciencia histórica de los *Episodios nacionales*, manifiesta en un detallismo historiográfico que es ahora estrictamente contemporáneo (Blanco Aguinaga, 1988; Gilman, 1981). En esta fusión las referencias artísticas, inherentes a los dos estilos narrativos anteriores de Galdós, siguen desempeñando una función muy importante, y todavía están, muchas veces, estrechamente ligadas con los elementos historiográficos. A diferencia de lo que le era posible en los *Episodios*, en las novelas «contemporáneas», Galdós se encuentra obligado a limitar sus dosis historiográficas a fin de evitar que se rompa el hilo novelesco. Por esto se ha creído que Galdós sólo se interesaba en incluir detalles de fondo histórico para autenticar su cuadro social (Ruiz Salvador, 1966). Pero el hecho es que bastantes de estas referencias, sutilmente insertadas en la trama, sirven de resorte o trampolín imaginativo para que los mismos lectores hagan más asociaciones entre los sucesos históricos mencionados tan de soslayo y las peripecias ficticias, que, obviamente, ocupan la mayor parte del texto. Así estas «novelas contemporáneas», a lo menos aquellas escritas entre 1881 y 1888, vienen a constituir una clase de alegoría histórica. Tal técnica concisa se justifica aún más cuando se recuerda que Galdós alude a la historia inmediatamente pasada, es decir, el período de 1860-1880, cuyos sucesos más destacados les serían perfectamente familiares a sus lectores contemporáneos. Y para subrayar la significación de esta nueva perspectiva narrativa —la conciencia, o falta de ella, que tienen sus conciudadanos del momento histórico que les toca vivir—, Galdós recurre a las comparaciones artísticas en algunas ocasiones importantes.

En las mismas primeras páginas escritas conforme a su nuevo estilo, Galdós entrelaza lo histórico y lo artístico; en el corral del asilo de Leganés, Tomás Rufete, padre loco de la que va a ser la protagonista de *La desheredada*, imagina que, como presidente del Consejo, está en las Cortes Españolas rechazando una moción de censura propuesta por la oposición. La forma arquitectónica del mismo corral constituye un marco idóneo para tal enajenación político-mental, pues el narrador la equipara con un ejemplo de la arquitectura antigua: «La pared remedaba las murallas egipcias, porque el yeso cayéndose, y la lluvia, manchando, habían bosquejado allí mil figuras faraónicas» (Pérez Galdós, 1961-1969, IV, pág. 988). Poco después, en el despacho del asilo, Isidora, que ha venido a hablar con su padre, admira otro objeto artístico, un bonito mapa de España, que con sus formas gráficas y columnas de estadísticas, parece ser un resumen visual de la producción comercial del país. Pero lo que domina en el mapa son dos figuras, «un melenudo y furioso león y una señora con las carnes bastante más descubiertas de lo que la honestidad exige» (*Ibíd.*, pág. 994). Las actitudes de estas dos figuras alegóricas simbolizan la turbulencia política del período 1871-1875, pues el león, símbolo reconocible de la patria española, da la impresión de estar enfurecido por la conducta vergonzosa de sus políticos, representada por la señora semidesnuda, la cual, a nivel ficticio, parece presagiar la vida futura de Isidora (Alfieri, 1982). Lo irónico es que Isidora, a cuyo entendimiento sería ajena tal interpretación alegórica, al mirar este mapa de estadísticas queda impresionada por las seductoras formas de las figuras alegóricas. La probabilidad de que Isidora misma sea también símbolo de la historia de España de esta época (Ruiz Salvador, 1966; Wright, 1971) resulta aún más aceptable en el capítulo penúltimo de la Primera Parte cuando, abandonando a su protector Relimpio, corre tras el que va a ser su primer amante, el corrompido Joaquín Pez. El lugar en que esto ocurre es de gran importancia: la esquina de la calle del Turco, donde fue asesinado en diciembre de 1870 el general Prim, gran esperanza del liberalismo español y de Galdós para el futuro del país. Isidora no escucha el comentario de Relimpio al respecto, ya que sólo se interesa en lo suyo. De esta forma, Galdós está sugiriendo también que los motivos que ocasionan la tragedia personal de Isidora son *en parte* las fuerzas responsables del destino igualmente trágico del macrocosmos nacional. Y el mensaje permanece encapsulado en la misma escena, cuando lo literario y lo histórico se plasman en un gesto casi artístico: el desconsolado Relimpio «tal vez *estampó* una lágrima en aquella pared donde a balazos *estaba escrita la página más deshonrosa de la historia contemporánea*» (la cursiva es nuestra; Pérez Galdós, 1961-1969, pág. 1080).

La obra maestra de Galdós, *Fortunata y Jacinta* (1887-1888), ofrece una presentación algo parecida de la alegoría histórica nacional, pues Fortunata, en su odisea amorosa con Juanito Santa Cruz, representa, al igual que Isidora Rufete, la historia contemporánea de España, entre 1865 y 1876, compuesta y escrita por los españoles, y la nación española está representada principalmente por la figura de Juanito Santa Cruz, de quien el narrador asevera, «verificábase en él lo que don Baldomero había dicho del país: que padecía fiebres alternativas de libertad y de paz» (1961-1969, V, pág. 311). Y no se deja lugar a dudas acerca de tal paralelismo cuando en una escena famosa de la primera parte de la novela, Villalonga tiene que interrumpir su relación a Juanito de cómo ha

vuelto Fortunata a Madrid —por el ir y venir de la suspicaz Jacinta— con detalles del golpe del general Pavía cuando irrumpió en las Cortes, en enero de 1874.

Fortunata es, además, una obra de belleza artística, constantemente moldeada por una sucesión de seductores en sus intentos de hacerla más aceptable para la sociedad burguesa de Madrid. Y no es de extrañar que sean los principales representantes de ésta, los Santa Cruz, los primordialmente identificados con el mundo de las Bellas Artes, sea en la forma del género mercantil con que se han enriquecido (la mantilla), sea por los ambientes artísticos en que los recién casados, Jacinta y Juanito, pasan su luna de miel (Raphael, 1968) o los adornos artísticos de mal gusto que éste compra para el piso de Fortunata. El convento de las Micaelas, donde se quiere efectuar la reforma espiritual de Fortunata, y que es patrocinado por la familia Santa Cruz, según la última moda de arquitectura de iglesias, es un edificio muy feo (Sopeña, 1970). Pero aun en los representantes del pueblo que se hallan contaminados por el contacto con la burguesía, se notan aficiones artísticas: el mismo tío de Fortunata, Izquierdo, que ha participado en la guerra carlista de 1873-1876, por fin encuentra su *métier* como famoso modelo de pintores. E incluso el mercado de la calle de Toledo cuyos mejores clientes son los burgueses, se distingue por el arreglo artístico de las exhibiciones de comestibles y ropa que se venden allí. Igualmente, Mauricia *la Dura*, el elemento más perturbador del pueblo, con la que está íntimamente asociada Fortunata, se asemeja mucho, en sus facciones externas, a las varias reproducciones iconográficas de Napoleón, porque es, a la vez, como el emperador francés, persona rebelde y autoritaria.

La así considerada novela de alegoría histórica más sólida de la «serie contemporánea» es *La de Bringas* (1884); pues no sólo están instalados los personajes ficticios en el ambiente histórico del Palacio Real de Madrid y dan a sus propios cuartos tan estrechos los nombres retumbantes de los salones de la planta baja (Amorós, 1965), sino que también, en su presencia física y el desarrollo moral de su historia personal, queda patente que funcionan como reflejos de las majestades reales, Isabel II y Francisco de Asís. Esta identificación física se había forjado inicialmente en la novela anterior, *Tormento* (1884), a raíz de un cuadro de la soberana que ocupa el lugar de preferencia en el hogar de los Bringas (Bly, 1981). Figura real y contrafigura ficticia se hallan simultáneamente presentes en el reparto de la comida a doce pobres en el Salón de Columnas del Palacio Real el Jueves Santo de 1868. Por la distancia a la cual se les presenta a los ojos de Rosalía la escena, con su fragmentación e inmovilización consecuentes, resulta ser para los lectores un cuadro esperpéntico. En efecto, la tragedia personal de los Bringas, que consiste en el adulterio de Rosalía con Pez y el desempleo del *paterfamilias* con ocasión de la Revolución de 1868 (Palley, 1969), se puede atribuir en gran parte a la obra «de pelo», género de arte minúsculo. Y la única razón por la cual Francisco dedica tantas horas a su composición es el deseo de recompensar a la familia de Pez, el que agenció un destino en la administración pública al hijo mayor de los Bringas. En esta novela, la ficción inventada y la historia nacional van íntimamente ligadas, tanto más que el agente de tal vínculo es una obra «de arte».

La compenetración de lo pictórico y de lo histórico no se vuelve a producir en grado tan alto en otras novelas de la «serie contemporánea» durante este pe-

ríodo, como, por ejemplo, *El amigo Manso* (1882), *El doctor Centeno* (1883), *Lo prohibido* (1885) o *Miau* (1888); pero, a pesar de ello, los dos hilos surgen, a intervalos, en sus tramas respectivas. En *El amigo Manso*, el protagonista-narrador, Máximo Manso, que es profesor de filosofía, para doña Javiere es una figura de la categoría de la de los cuatro bustos de sabios que se hallan en su estudio (Price, 1969). No cabe duda de que su falta de interés particular en el mundo político contemporáneo de la Restauración se confirma en esta comparación irónica con una obra de arte engañosamente sólida, como lo es un busto de yeso.

La misma técnica se emplea en *Lo prohibido* (1884-1885), donde el narrador-protagonista, José María Bueno de Guzmán, otro *padre de la patria*, no se muere la lengua para anunciar su falta de interés en la política, de la que se mencionan muy pocos datos concretos: «Francamente, el Congreso me parecía una comedia y no tenía ganas de mezclarme en ella» (Pérez Galdós, 1961-1969, IV, pág. 1733), muy al contrario de su primo político, Pepe Carrillo, quien, algo egoísta, se desvive por reformar la política nacional. En este mundo materialista, poco escrupuloso, de la Restauración, la colección de objetos de arte viene a ser casi una cifra o símbolo visual del prestigio social, si no moral (Latorre, 1995; Terry, 1970). No ha de sorprendernos que sea precisamente la nulidad política, José María, quien gaste una fortuna en la compra de cuadros y objetos para impresionar a Eloísa, la segunda prima seducida por él. No se aprecia el objeto por su calidad artística, sino como una cosa, cuyo esplendor superficial deslumbra a los propietarios así como a los asistentes a sus *soirées*. Se ha de inferir, desde luego, una correlación muy estrecha entre el interés que tiene José María en los cuadros y su aburrimiento en la política nacional, puesto que en realidad este protagonista-narrador vive en un mundo de apariencias superficiales y engañosas. Es la misma lección que se nos había dado en las novelas de la «primera época», principalmente a raíz de los paisajes-prólogos.

En las novelas que siguen a *Fortunata y Jacinta*: *Miau* (1888), *La incógnita y Realidad* (1889), la tetralogía de *Torquemada* (1889-1895), *Nazarín* (1895), *Halma* (1895), *Misericordia* (1897), *Casandra* (1905), *El caballero encantado* (1909) y *La razón de la sinrazón* (1915), las referencias a la historia política contemporánea se van haciendo cada vez más aisladas e imprecisas, como, por ejemplo, en *La incógnita*, donde, a pesar de la relación de algunos debates del Congreso, sólo se citan de paso los nombres de los líderes políticos de entonces, Cánovas, Castelar y Sagasta. De aquí que resulte difícil hablar ahora de una novela de alegoría histórica imaginativa, o bien de una conciencia histórica por parte de los personajes ficticios, pues no parece que les inquiete lo que ocurre en el ámbito nacional de la política cotidiana.

De igual modo, las alusiones a las Bellas Artes en estas novelas de la «serie contemporánea» escritas después de 1888 sólo sirven para subrayar lo complejo que es descifrar las apariencias externas, siquiera identificar con completa seguridad sus señas de identidad. En *Nazarín*, la figura de Chanfaina, que dirige la casa de huéspedes en que mora inicialmente el cura manchego, es un reto óptico para el espectador ficticio, pues su cuerpo, parecido al de una ninfa pintada por Rubens en un techo de capilla, produce una confusión de perspectivas cuando en la realidad es contemplado de cerca. El cuerpo del enano feo, Ujo, constituye otro

reto óptico, y además, parece ser figura sacada del retablo mayor de una iglesia (Bly, 1991). Se ha de concluir que la confusión óptica ocasionada por el uso del símil plástico es sintomática de una confusión más profunda con respecto a la definitiva filiación de su carácter espiritual-moral.

Curiosamente, este abandono del mundo sociopolítico de los años finiseculares va acompañado de una apertura más intensa hacia el mundo de las Bellas Artes en *Ángel Guerra* (1890-1891) y *Tristana* (1895), aunque los resultados sean los mismos. En la primera novela, el héroe epónimo es, al principio, un revolucionario político que, con el fracaso de una intentona, abandona desilusionado el mundo de la aventura política para dedicarse a la administración de sus bienes particulares. Su actitud hacia el golpe fracasado (que no se especifica, pero probablemente es un reflejo de la intentona que encabezó el general Villacampa en 1886) es de cierta confusión, compartida por testigos oculares de los sucesos. Ángel Guerra explica: «El delirio en que estábamos no nos permitía ver la atrocidad del hecho» (Pérez Galdós, 1961-1969, V, pág. 1210). Esta reacción no nos ha de extrañar dados los efectos traumáticos que le causó presenciar, de joven, lo mismo que al propio Galdós, el fusilamiento de los sargentos del cuartel madrileño de San Gil en 1866 (Jover Zamora, 1974; Ribbans, 1988). Rebotado del desengaño político, Ángel Guerra cae en otra ilusión, o manía, la eclesiástica, aunque es obvio que se produce bajo la gran atracción sexual que ejerce sobre él la institutriz de su hija, la hermosa Leré. Cuando más tarde ésta se hace monja y entra en un convento toledano, él se traslada a su cigarral para estar más cerca de ella, lo que le permite asistir a varias funciones religiosas. Pero queda clarísimo que su creciente interés en las formas externas de la religión es una sublimación de la pasión sexual que tiene por Leré, en cuyo proceso juega un papel importantísimo el verdadero museo arquitectónico y artístico que es la Ciudad Imperial, sobre todo su catedral (Ruiz Ramón, 1964; Scanlon, 1973).

Estos peligros espirituales planteados por una absorción en el mundo artístico se ponen muy de relieve en *Tristana* (1895), la única novela galdosiana que dedica unos párrafos a la descripción del estudio de un pintor, e incluye a éste, en el personaje de Horacio, como actor del triángulo amoroso de la trama. Ya ha deés de una serie de cartas íntimas. Podría decirse que la profesión artística de Horacio *impulsa* a Tristana a alturas aún más escapistas (Alfieri, 1968; Valis, 1984), pues, muy entusiasmada a raíz de sus visitas al estudio de su amante, anhela ser una artista superior a él. Sin embargo, queda muy de manifiesto que este interés está basado, no en una verdadera apreciación de sus propias aptitudes artísticas, sino en una imaginación desorbitada, en un sueño de gloria universal que propulsa un frío egoísmo. Talés de una serie de cartas íntimas. Podría decirse que la profesión artística de Horacio impulsa a Tristana a alturas aún más escapistas (Alfieri, 1968; Valis, 1984), pues, muy entusiasmada a raíz de sus visitas al estudio de su amante, anhela ser una artista superior a él. Sin embargo, queda muy de manifiesto que este interés está basado, no en una verdadera apreciación de sus propias aptitudes artísticas, sino en una imaginación desorbitada, en un sueño de gloria universal que propulsa un frío egoísmo. Tal actitud, que conduce más adelante a otras manías escapistas, es la que se podría esperar de una chica huérfana que, violada por su tutor legal, no ve ni mira la realidad que le rodea, como puntualiza el narrador en el famoso encuentro de los aman-

tes, en Chamberí, cuando se hallan rodeados por los grupos de chicos sordomudos y ciegos.

5.1.1. Las primeras novelas históricas

Desde la perspectiva de su plenitud novelística, se pueden considerar las dos primeras novelas publicadas por Galdós (*La Fontana de Oro*, 1870, y *El audaz*, 1871), como ensayos técnicos en que el joven autor trataba de plasmar estos dos bloques de materias que le fascinaron durante toda su carrera novelística: las artes plásticas, en su reproducción verbal, y la historia nacional española reciente, sin que se diluyan otras preocupaciones de igual o mayor entidad, como las relaciones entre las clases sociales, o la evolución del problema religioso, por sólo citar dos problemas de la sociedad contemporánea.

Tanto en *La Fontana de Oro* como en *El audaz* se nota el experimentar galdosiano en cuanto a las respectivas proporciones de los dos componentes identificados —arte e historia—, pues, aunque ambas se titulan novelas históricas, abulta mucho lo ficticio. Otras señales de titubeo se perciben en la selección del período histórico que se va a tratar —el del Trienio Liberal (1820-1823) en *La Fontana de Oro*, y el de 1804, en *El audaz*—. Los paralelos entre los respectivos períodos del siglo XIX en ambas novelas los establece explícitamente el mismo Galdós, en forma de preámbulos. Se acrecientan aún más las semejanzas entre las dos novelas al tenerse en cuenta el papel muy importante que desempeña el arte en el desarrollo de ambas, como si el recurso fuera imprescindible para su análisis historiográfico, tal como iba a serlo efectivamente, en su novelística posterior.

Títulos y subtítulos aparte, habrá que admitir que el armazón histórico de *La Fontana de Oro* es de los más endebles. Las sesiones celebradas en los cafés, la manifestación pública por las calles céntricas de Madrid con motivo del destierro de Riego a Lérida, son los únicos sucesos históricos; los personajes históricos, con la excepción del rey Fernando VII, se ven siempre a gran distancia (que será la fórmula seguida en la «serie contemporánea»), como nombres brevemente mencionados en las conversaciones de los personajes ficticios. Giner de los Ríos (1871) fue el primero en destacar la escasa documentación de esta primera novela de Galdós, opinión que compartió con más severidad casi un siglo después José F. Montesinos (1968-1972). Una opinión opuesta es expresada por López-Morillas (1965, pág. 274): «El historiador —dice— prevalece, pues, sobre el novelista», ya que los mismos personajes ficticios son inventados para este propósito político (Dérozier, 1970-1971; Gimeno Casalduero, 1972). Por tal propósito se ha de entender el trazado de la trayectoria política general de la época escogida, a expensas de páginas de datos sobre hechos concretos. Un concepto así de la novela histórica comparten los críticos que incluyen el costumbrismo social, a lo sir Walter Scott, que fue tan elogiado por la crítica coetánea de Galdós (Alcalá Galiano, 1871; Ochoa, 1871) y la posterior (Gilman, 1981).

Con su idealismo quijotesco, Martín Muriel le proporciona a Galdós en *El audaz* otra oportunidad de trazar *grosso modo* la trayectoria ideológica de la época en cuestión (De la Cuesta, 1973). Se ha de notar otra vez la ausencia casi

total de documentación historiográfica (Ynduráin, 1970). Por lo demás, los sucesos supuestamente históricos que se tratan en *El audaz*, la conjuración de los partidarios del Príncipe de Asturias contra Godoy, y el asalto de los revolucionarios, encabezados por Muriel, a los edificios de la Inquisición ubicados en Toledo, quizá sean adaptaciones parciales de dos sucesos históricos verdaderos, pero de años posteriores al de 1804: el «proceso» de El Escorial de 1808 contra Fernando cuando se le acusó de haber querido usurpar la corona, y el alzamiento contra Godoy el 19 de marzo de 1808, que ocurrió en Aranjuez. Paradójicamente, hay en la novela una profusión de detalles históricos referentes a la Revolución Francesa, los cuales corren a cargo de un viejo participante y testigo ocular de la misma, de La Zarza, encerrado como loco en una casona madrileña. Tampoco cabe duda de que las palabras insensatas de éste, amenazando con matar a todos los aristócratas, constituyen una clase de estímulo revolucionario para Martín, ya que es él quien no sólo le salva la vida a Susana, sino también el que eleva a ésta al plano de la mitificación histórica, al llamarla la Princesa de Lamballe, y asegurando de esta forma su huida a Toledo, con su correspondiente desenlace trágico (Montes Huidobro, 1980).

La calidad pictórica de las descripciones físicas de lugares y edificios la destacaron casi todos los primeros críticos de *La Fontana de Oro* (Cherif-Bey, 1871; Ochoa, 1871), aunque para Núñez de Arce (1871) las descripciones pecan de prolijas. Lo que sobresale desde la primera página de la novela es la perspectiva artística que se da al cuadro de la Carrera de San Jerónimo, como si el catálogo de edificios y tiendas que ocupan la calle fuese un friso de dibujos (Varela Jácome, 1974), aunque otros críticos apuntan a fuentes literarias (Jejelaty, 1977; Petit, 1972). Y lo que es más importante, las formas y líneas que se trazan son algo exageradas y caricaturescas (Gilman, 1981). La arquitectura del café (Johnson, 1965), lo mismo que los enseres que contiene (González Palencia, 1943) son adecuados símbolos de la hipocresía y la falsedad de las actividades políticas que se fomentan en su seno.

La pintura artística de otros espacios y edificios físicos en la novela, aunque sea menos detallada que la de la Carrera, desempeña la misma función simbólica, sobre todo la de la casa de las Porreño (Pérez Galdós, 1961-1969, I, págs. 72-74; Wright, 1979), donde se entroncan lo histórico y lo plástico en la galería de retratos de sus antepasados, que, con su ínfima cualidad artística, proyectan una luz peyorativa sobre los sucesos históricos del lejano pasado español en que participaron. Pero los objetos artísticos más impresionantes de esta casa son las tres mismas solteronas, que se caracterizan explícitamente como efigies, un grupo artístico inmovilizado (Pérez Galdós, 1961-1969, I, pág. 74). También logra el mismo efecto deshumanizante la presentación pictórica de dos figuras históricas de la época, el general Riego y el rey Fernando VII. El retrato de éste, que pasean los exaltados por las calles céntricas de la capital el 19 de septiembre de 1821, cobra condición antropomórfica por ser el participante más importante de la manifestación que termina en la famosa batalla de las Platerías. Aunque la entrada en escena del monarca se reserva, para máximo efecto dramático, hasta el antepenúltimo capítulo, su físico real casi se pierde en una extensa filiación pictórica:

La luz de una lujosa lámpara le iluminaba completamente el rostro, aquel rostro execrable, que, para mayor desventura nuestra, reprodujeron infinidad de artistas, desde Goya hasta Madrazo. Es terrible la infinita abundancia de retratos de aquella cara repulsiva que nos legó su reinado. España está infestada de efigies de Fernando VII, ya en estampa, ya en lienzo. Esa cara no se parece a la de tirano alguno, como Fernando no se parece a ningún tirano (Pérez Galdós, 1961-1969, I, pág. 176).

En *El audaz* se modifica algo el auxilio temático que prestan las artes plásticas al desarrollo de la trama. En primer lugar, Francisco de Goya es casi personaje de la novela. Se le menciona bastantes veces, aunque no se le ve nunca en primer plano: ha hecho una caricatura de Paniagua, que hace el papel de Ulises en una función teatral casera. Otras veces, la alusión goyesca es más indirecta; viene sugerida por alguna que otra descripción paisajística, por ejemplo, la de la campiña de Aranjuez donde el *picnic* de Pepita Sanahuja recuerda escenas que se ven en muchos tapices de Goya (Dendle, 1991). En otra escena más significativa —el encuentro amoroso de Martín y Susana en la casa madrileña del tío de ésta—, la identificación de un determinado cuadro de Goya, *La maja vestida*, no les requiere mucho esfuerzo mental a los lectores. En realidad, en la primera versión publicada en el folletín de la *Revista de España*, Galdós la citó explícitamente (Montesinos, J. F., 1968-1972, pág. 65). No se trata simplemente de apuntar un recuerdo pictórico, por muy famoso que sea (Hinterhäuser, 1963, pág. 85; Ynduráin, 1970, pág. 31), sino de que, desde el principio, la alusión goyesca ha de ser evaluada dentro del contexto en que se inserta. La sala iluminada a medias, en la que Susana recibe a Martín, está decorada con valiosos objetos de arte que sugieren la pasión intensamente sexual de ésa por éste, mezclada con un complejo de superioridad social (Montes Huidobro, 1980).

Como en *La Fontana de Oro*, el desenlace de *El audaz* ocurre dentro de un marco intensamente artístico, pero ahora se trata de un espacio geográfico que, además de ser de altísima importancia en la cultura e historia de la nación española, es un museo de Bellas Artes: la Ciudad Imperial de Toledo. No es que Galdós sólo intente captar fielmente la topografía toledana como lo hizo tantas veces en otros escritos suyos (Bly, 1986)¹; tampoco se trata de que el autor quiera emplear un marco físico que, por su misma rareza geométrica, sus calles empinadas y tortuosas, o edificios misteriosos, sea ideal (Montesinos, J. F., 1968-1972, pág. 74; de lo que discrepa Ynduráin, 1970, pág. 55) para destacar las ambiciones desorbitadas de un revolucionario idealista y los sueños mal fundados de una aristócrata sexualmente reprimida (Clarke, 1977). Es que la ciudad encarna en sus edificios y en su naturaleza circundante toda la historia política y la intrahistoria cultural de España. Si un solo edificio de arquitectura sublime simboliza estas dos historias, es la majestuosa catedral. Como co-

¹ Esta naturaleza toledana turbulenta se contrasta con la tan artísticamente bella (de tintes azorinianos, según Ynduráin, 1970) de la huerta del convento de Ocaña, donde Martín Muriel conversa con el padre Jerónimo de Matamala (capítulo 1), o con el paisaje, más monótono, que rodea el palacio, igualmente triste, del conde de Cerezuelo, localizado cerca de Alcalá de Henares.

menta Montes Huidobro (1980, pág. 495), «el clímax toledano [...] representa la razón de España que no se desdobla». La plasmación simbólica de las dos preocupaciones que van a formar una base temática de la futura narrativa galdosiana es portentosa. Sobre todo, cuando se recuerda que, frente a esta herencia cultural visual e intrahistórica, los personajes ficticios optan por una solución negativa a su angustia existencial: Susana, el suicidio, al tirarse al Tajo, y Martín, el encarcelamiento en el caserón de Madrid como revolucionario loco.

Por lo que respecta a la extensión textual, las alusiones a datos históricos o a objetos de arte en estas dos primeras novelas —como en el resto de la obra narrativa galdosiana, sin excluir los mismos *Episodios nacionales*— no ocupan párrafos muy extensos. Desde el principio de su carrera, Galdós estaba elaborando y perfeccionando un estilo temático que consistía esencialmente en la brevedad alusiva y en una forma de colaboración con los lectores cómplices; los intelectualmente más avisados sabían leer el mensaje en último término revolucionario que emitía la voz interna de Galdós: que las glorias y las tragedias de la historia nacional, lo mismo que los objetos de arte tangibles, no significan nada, en última instancia, en cuanto al destino del ser humano individual. Gracias al tratamiento conjunto del arte y de la historia en momentos importantes de su narrativa, este mensaje no puede por menos de afectar a la evaluación definitiva de la obra galdosiana.

5.2

Hacia la madurez creadora

En los mismos años en que Pérez Galdós va publicando la segunda serie de los *Episodios nacionales*, aparecen cuatro novelas que rematan lo que el propio autor llamó su «primera época»: *Doña Perfecta* (se publica por entregas entre marzo y mayo de 1876, en la *Revista de España*; en el mismo mayo sale en libro y a finales del año se publica una segunda edición con cambios en el final de la historia), *Gloria* (dos tomos en diciembre de 1876 y mayo de 1877), *Marianela* (enero de 1878) y *La familia de León Roch* (tres tomos entre julio y diciembre de 1878).

Algo más que mera coincidencia cronológica enlaza estas publicaciones. Por un lado, estos textos significan frutos distintos de la misma preocupación de un autor convencido del interés de la historia como *magistra vitae* y de la necesidad de mejora social que, a la vez que va novelando en los *Episodios* el suceder de los hechos de la historia patria, siente la necesidad de presentar a sus lectores retazos vivos de la España contemporánea con el afán de profundizar en los problemas y los distintos males de la realidad social del momento, los de la España de la Restauración. Por otro lado, el joven Galdós comienza a destacar como autor de narraciones históricas y busca su propio camino explorando novedades estilís-

ticas y temáticas en marcos más amplios y menos constreñidos por la historia real que los *Episodios*².

Desde estos presupuestos nacen las cuatro novelas señaladas. Porque Pérez Galdós escribe *Doña Perfecta*, *Gloria*, *Marianela* y *La familia de León Roch* con verdadera intención literaria, como ensayo de caminos en la carrera de narrador que inicia; pero también como instrumento de denuncia de los graves males de la sociedad española que el autor vive. Así, denuncian los textos el fanatismo religioso o la intransigencia (*Doña Perfecta*, *Gloria*, *La familia de León Roch*); además, la hipocresía, la intolerancia, el inmovilismo cultural y social; y también la degradación moral de la alta sociedad española (*La familia de León Roch*) y la injusticia social, con el tema añadido de la ignorancia cruel de las clases más bajas y de sus responsables (*Marianela*, *Doña Perfecta*, *Gloria*). Pero de igual modo manifiestan los textos la defensa de la ciencia y el progreso (*Doña Perfecta*, *Marianela*, *La familia de León Roch*). Con estos textos logró Pérez Galdós un público lector amplio que vio superada la novela histórica del ya tardío Romantismo y el entusiasmo de reformistas y liberales; pero hubo de soportar, también, la animadversión de los sectores ultracatólicos y los ataques de los conservadores, que veían peligrar las viejas virtudes tradicionales.

5.2.1. Las novelas del compromiso

El problema de la intolerancia religiosa es el tema central en *Doña Perfecta*, *Gloria* y *La familia de León Roch*.

En *Doña Perfecta*, el joven ingeniero Pepe Rey llega a la episcopal ciudad castellana de Orbajosa para conocer (con intenciones matrimoniales) a su prima Rosario, hija de doña Perfecta, que es dama rica y de gran influencia en la ciudad provinciana. Allí la personalidad liberal y el juvenil progresismo de Rey chocan con un mundo sórdido de campesinos rapaces y de intereses mezquinos dominado por el fanatismo religioso que encarna, junto a doña Perfecta, el canónigo don Inocencio. El conflicto es inevitable y lo que pudo ser episodio feliz acaba en desastre: Pepe Rey es asesinado por orden de su tía y el hecho queda enmascarado como suicidio, Rosario enloquece, doña Perfecta sofoca sus posibles remordimientos con acendradas prácticas religiosas y el canónigo, verdadero instigador de la animadversión general a Pepe Rey, se aísla de todos aquejado de profunda crisis de conciencia.

Desde una estructuración sencilla (capítulos que son escenas y que jalonan la linealidad de la trama con títulos que indican su devenir) y unos moldes clásicos (presentación de los personajes, del medio y del conflicto, complicación de los hechos y rápido desenlace), *Doña Perfecta* es una novela intensa y dinámica cuya acción se condensa en la lucha hasta el fin de unos seres en el espacio limi-

² Que el autor ensayaba la escritura de unas novelas sociales que trascendiesen la presencia histórica de las primeras (*La Fontana de Oro*, *El audaz*), está claro a la luz de la tentativa redactada en 1872 (Pattison, 1979) y que Alan Smith publicó como novela con el título de *Rosalía* (1983). Se trata de un texto del mayor interés como muestra de lo que podría llamarse «el taller galdosiano».

tado de una tradicional y envejecida ciudad castellana. La novela se gesta desde el propósito de retratar los extremos a que puede llegar el fanatismo religioso y el espíritu anquilosado; en la significación final del texto resultan retratados otros aspectos sociales, como el primitivismo y la rapacidad del lugareño ignorante. También la hipocresía («las personas que parecen buenas y que no lo son», como indica la frase que cierra la novela), esa doble cara de las conductas que, más allá de su aplicación a los grandes hipócritas doña Perfecta y don Inocencio, se relaciona con un clima de ambigüedad que domina los hilos de la trama y que refleja el discurso literario mediante los recursos de la ironía y del contraste. Irónico se mostrará el narrador en muchísimas ocasiones; y no sólo para describir las costumbres de la juventud de Orbajosa o para trazar el dibujo de Jacintito (el pedante sobrino de don Inocencio), sino incluso, y de forma sospechosa, para presentar la «pastosidad nacarada» de la heroína Rosario «sin cuyo barniz sentimental parece que ninguna Enriqueta y ninguna Julia pueden ser interesantes». En la misma línea de la riqueza de perspectivas que permite la ambigüedad, se dibujan en la novela muy diferentes imágenes de Orbajosa: *Urbs Augusta* según los estudios heráldicos del bibliófilo Cayetano de Polentinos, y lugar idílico para el padre de Pepe Rey; pero momia con alma o gran muladar para el joven protagonista que por primera vez la contempla, y para quien llegará a ser «horrible bestia que en él clavaba sus feroces uñas y le bebía la sangre» en el devenir de los hechos. Los campos de Orbajosa son los mejores productores de garbanzos y de ajos; pero aparecen desoladores a los ojos del recién llegado Pepe Rey y semejantes «en cierto modo a la capa del harapiento que se pone al sol» en noticia del narrador omnisciente. La onomástica es instrumento útil en el juego intencionado de la doble significación por contraste: doña Perfecta y don Inocencio resultan ser seres opuestos a la cualidad que su nombre indica; según las diferentes perspectivas, Caballuco es un héroe épico o es su deformación en el bruto que su nombre evoca; y Licurgo, ordenador de razones o un avezado ladrón y buscapleitos. En el Cerrillo de los Lirios no hay lirios, ni álamos hay en Los Alamillos, ni caballeros en la Estancia de los Caballeros...

El texto en su significación apoya también esa ambigüedad. Porque si *Doña Perfecta* es, en efecto, una novela de intencionada tesis, también es una tragedia «fatalista» porque alcanza un final desgraciado como consecuencia de conductas erróneas; que no son sólo las de los personajes presentados al lector como de signo negativo, sino la del propio Pepe Rey, el héroe, limitado por una visión equivocada del mundo; un héroe que, como nuevo Don Quijote, sale por primera vez al campo en el viaje a Orbajosa pretendiendo cambiar la realidad errónea y obtusa, pero falla, se equivoca en su manera de actuar porque carece de habilidad.

Como ha indicado Ricardo Gullón (1973, pág. 70), en el resultado final *Doña Perfecta* propone una lectura simbólica de la vida española (la ciudad provinciana y sus gentes, el sacerdote, la mujer dominante y autoritaria, la joven víctima, el progresista, el militar, el campesino...). Allí el joven ingeniero es el representante del hombre de ciencia de ideas amplias y sólida formación, la clase de hombres de quien Galdós espera el espíritu de comprensión y libertad que necesita el país. Sus enemigos, por el contrario, representan a la España tradicional, caduca y cerrada; principalmente doña Perfecta, cuyo fanatismo e intransigencia

llega a extremos inhumanos, y don Inocencio, representación de una religión sin verdadero sentido religioso que se alía con los intereses del dinero y del poder. Evidentemente el fracaso general de los protagonistas y la ambigüedad de significaciones que enriquecen al texto lo salvan de la caducidad que le hubiera correspondido de ser una mera «novela de tesis» aplicable a un contexto y a una época determinados. A la postre, la lección de la novela es moral: la deformación de la realidad por visiones equivocadas, las conductas desordenadas por incontrol de los sentimientos bajos (la ira, la avaricia...) conducen al desastre. El único valor positivo se halla en el amor. En el caso de Pepe Rey y Rosario, el amor trasciende con su fuerza los límites cerrados de Orbajosa y sus gentes, y hubiera podido constituir una nueva religión de salvación en contraste con la otra cerrada e intransigente. Pero resultó ahogado por la violencia. El amor como salvación, tema de clara raigambre romántica, será centro de *Gloria*, la siguiente novela, escrita para universalizar el problema de la intolerancia religiosa.

En efecto, el conflicto que produce el fanatismo es universal. Y para mostrar «en toda su profundidad el problema [...] concibe [Galdós] *Gloria*» (Casalduero, 1951, pág. 57), la novela que quiere mostrar que la intolerancia se da en individuos de todas las religiones. *Gloria* relata el final igualmente desastroso de los amores entre Gloria Lantigua, católica, y Daniel Morton, joven de raza y religión judías, quien había llegado por un naufragio a la localidad norteña de Ficóbriga (de nuevo un espacio cerrado, como el de Orbajosa, que se presta al fanatismo). Ni la inocencia y sinceridad de los sentimientos amorosos, ni la voluntariosa —aunque interesada— labor mediadora del buen obispo Ángel Lantigua y su hermano Buenaventura (en dos momentos distintos del relato), ni siquiera la existencia de un hijo del amor (un judío-cristiano, símbolo de la unión de los dos credos y que se llama, precisamente, Jesús), puede vencer el abismo que separa a los enamorados Gloria y Daniel. Tampoco puede lograrse una tortuosa (por fingida) concesión de Morton, frustrada por los manejos de otra madre tan cruel o más que doña Perfecta, Esther Morton, que prefiere calumniar alevosamente a su hijo antes que permitirle la menor transigencia en su fe. Al final, Gloria muere y Daniel enloquece en busca de una religión que una a los seres y que procure felicidad y no dolor.

Gloria es novela más amplia y extensa que la anterior; pero con su misma linealidad argumental e idéntico dinamismo (tal vez ahora exagerado). Las dos partes en que se estructura (39 y 33 capítulos) presentan importantes diferencias. El conflicto en todas sus circunstancias queda planteado en la primera, que es más amable, más idílica, estéticamente más convincente; también más abierta a la posibilidad de una solución al problema por el camino del amor, aunque concluye con el patente dramatismo de un sorpresivo —por violento— encuentro amoroso entre los protagonistas con impensadas consecuencias, entre ellas la muerte por síncope del padre de Gloria. En la segunda parte, las cosas se complican y se agrían, mientras los personajes extreman sus conductas y el texto se resiente de excesos melodramáticos propios de un romanticismo trasnochado. Gloria se deshumaniza cada vez más y Daniel divaga, duda, complica innecesariamente las situaciones; ambos fallan. Mientras, la envidia y la maldad de las gentes de Ficóbriga, la inflexibilidad dogmática de la aparentemente bondadosa Serafinita, tía de Gloria, y la crueldad de la increíble Esther Morton frustran una

posible (aunque muy difícil) solución. La onomástica, tan clarificadora en esta novela como en *Doña Perfecta*, no actúa aquí por contraste ambiguo o irónico, sino rectilíneamente. Los Lantigua forman una familia de rancio abolengo; don Juan Crisóstomo Lantigua es prestigioso abogado, su hermano don Ángel un obispo candoroso y tolerante, y el hermano menor, Buenaventura, un banquero afortunado y de buen corazón; el párroco, franco y campechano, se llama don Silvestre Romero, y el usurero, don Juan Amarillo; Gloria es al comienzo de la novela una delicia de muchacha y el «liberalote» responde al nombre de Bartolomé Barrabás. Sólo Teresita la Monja, encarnación de la envidia y de la malevolencia de la Ficóbriga interior, merece el contraste entre nombre y cualidad, con intencionada ironía. En general, podríamos reprochar a la novela cierta superficialidad, abundancia de coincidencias poco creíbles en la trama, sensación de artificiosidad en las situaciones y en el trazado de personajes secundarios además de excesiva presencia de un narrador supra omnisciente, puntilloso y satírico cuando le conviene. Sin embargo, enmarcada en un medio costumbrista que recuerda al perediano (Montesinos, J. F., 1968-1972), el texto de *Gloria* logra atenuar el rigor de la tesis que lo domina por el acierto en la pintura de los ambientes, por la relativa menor rigidez moral de los personajes principales y por la frescura del idilio de los jóvenes enamorados, de tibios ecos románticos.

El tema de la intolerancia religiosa, que se dibuja con claridad en la primera parte, se amplía en la segunda con el conflicto de índole racial que afecta al pueblo judío y que era cuestión candente en la Europa de la época; de ahí la difícil posibilidad de lograr un desenlace más optimista al problema. Porque la pintura de los representantes de la Iglesia es en *Gloria* mucho más positiva que en la novela anterior. Muy distinto al don Inocencio Tinieblas de *Doña Perfecta*, don Silvestre Romero es un buen hombre, comprensivo y realista, al que tal vez estorba la sotana, según deja entrever la simpatía burlona del narrador; don Ángel, por su parte, es encarnación de la dulzura y de la caridad, aunque llegue a ser instrumento involuntario de la catástrofe. Pero a la postre, de nuevo se plantea en *Gloria* la esperanza de hallar la felicidad en una nueva religión fundada en el amor, y, de nuevo, el intento fracasa.

La publicación de *Gloria* causó verdadera conmoción, como era de esperar por su tema y su argumento. Fue acogida con entusiasmo por la juventud liberal y traducida de inmediato al inglés y al alemán; pero también mereció seria reprobación de los estamentos conservadores, duros reproches de Menéndez Pelayo y, sobre todo, del gran amigo de Galdós, el novelista Pereda, de lo que ha quedado testimonio en una atractiva documentación epistolar (Bravo-Villasante, 1970-1971; Ortega, 1964).

Conocemos, por detalles extraídos de su correspondencia, que no se hallaba Pérez Galdós muy animado ante la recepción crítica de las novelas ideológicas; sin embargo, tras el paréntesis de *Marianela*, vuelve a la cuestión religiosa y, en ella, el conflicto de la intolerancia, al redactar *La familia de León Roch*. Sigue buscando su camino; se aproxima satisfactoriamente a él.

El nuevo texto plantea un importante cambio de perspectivas. El espacio novelístico cerrado y pueblerino de las anteriores novelas se abre ahora al bullente Madrid de las clases acomodadas, de la aristocracia o de las nuevas fortunas, con sus cotas de picaresca y corrupción. Y el marco del conflicto es el íntimo del ma-

trimonio de los jóvenes León Roch y María Egipcíaca, progresista hombre de ciencia el primero, de la aristocracia degradada (hija de los arruinados marqueses de Tellería) y de recalcitrante formación religiosa la segunda. En el fracaso final del matrimonio intervienen muchas razones. Muy importante, sin duda, es la barrera que supone la formación religiosa que había recibido María y la influencia en ella de su hermano Luis Gonzaga y de su confesor el P. Paoletti, pero el conflicto principal es el del no logrado dominio que cada uno de los cónyuges esperaba conseguir del otro. Ante ello, María —mujer vital, sensual, de instintos— se aferra al dominio físico de su marido; y éste, en exceso puritano e inflexible, en exceso dominado por las ideas (bastante retóricas, por otro lado), es incapaz de lograr la armonía necesaria para conducir adecuadamente su matrimonio o para, ya viudo, iniciar una nueva vida con la otra mujer que lo ama y a la cual declara corresponder. Vuelve pues a fracasar en la ficción galdosiana un hombre de ciencia, que es tan poco hábil como lo fue Pepe Rey y que, como él, está inmerso en un mundo provinciano de murmuraciones (a pesar de tratarse de Madrid) que proyecta sobre su persona una leyenda poco clara (para el lector) de crueldad mental por su ateísmo. Fracasa León por incapacidad personal; por haber enfocado excesivamente su vida hacia un mundo muerto, de laboratorio; fracasa también, tal vez, porque (lo apunta Montesinos, J. F., 1968-1972, pág. 283), a pesar de su seguridad, de su agnosticismo y su escepticismo, cae rendido ante la contemplación de lo que ocultan las estrellas; de «lo otro», que es la luz. En el resultado final, *La familia de León Roch* añade al conflicto religioso íntimo el concomitante de la autoridad (moral, ética, económica) de las nuevas congregaciones religiosas en la sociedad madrileña de la época. También la pintura crítica (satírica) de las costumbres de la alta sociedad, con sus trapicheos mercantiles, sus bajezas morales, su frivolidad y su religiosidad hipócrita, externa y superficial.

Si la «tesis» que plantea la novela y el asunto de fondo carece hoy de vigencia; si el perfil de León Roch parece escapársele al autor; si en ocasiones podríamos señalar exceso de retoricismo en la forma y en los parlamentos e innecesario asomo de folletín (el marido considerado muerto, que reaparece), la novela presenta, sin embargo, interesantes aportaciones que anuncian ya al gran narrador. Así el trazado introspectivo de algunos personajes, como el de María, retratada con modelo en Melibea, cuya personalidad controvertida y de gran fuerza vital, engrosa la lista de las grandes heroínas galdosianas; y aún más que el de ella, el trazado de Pepa Fúcar, desvaído al principio y de gran contundencia final (ya Montesinos la relacionó con *Fortunata*, 1968-1972, págs. 277-278). Así la descripción de los tipos sociales, hábilmente caracterizados con distintas técnicas, como la caricatura (el marqués de Tellería [pág. 215], su hijo Leopoldo [págs. 70-71], o la marquesa de Tellería, casi un esperpento [pág. 58]); como la identificación por el habla (es el caso del marqués), o como la expresividad del gesto (León, significativamente, suele andar cabizbajo, como si sólo le interesara lo que ocurre en el suelo).

No quedó satisfecho el autor por la acogida de la novela («que ha tenido la desdicha de no agradar ni a los católicos ni a los de la cáscara amarga», comunica en carta a Pereda). Y no cesa en su afán creador, porque continúa diciendo a su amigo que prepara un nuevo asunto, «en parte político, pero [que] no tiene ningún roce con la religión» (Bravo-Villasante, 1970-1971, págs. 31-32). Pero antes había aparecido otro texto igualmente alejado del tema: *Marianela*.

De «intermedio sentimental» califica Ricardo Gullón (1973, pág. 73) a *Marianela*, publicada entre *Gloria* y *La familia de León Roch*. Pero si, en efecto, la novela es, esencialmente, un idilio que termina trágicamente, Pérez Galdós no logra sustraerla de subtemas en la línea ética que le interesaba y en el clima estético del momento.

Entre la zona minera de Socartes y la agrícola de Aldeacorba, localizadas en el norte de España (muy cercanas —por cierto— a la Ficóbriga que dio vida a *Gloria*), vive Marianela, una muchacha profundamente desfavorecida de la fortuna: huérfana, fea, deforme y desamparada de todos, aunque duerme con la familia del capataz de las minas. El primitivismo de Marianela le permite aceptar sin resquemor alguno su circunstancia: importa ella menos que el gato de la familia y sólo es un estorbo porque no sirve para nada. Para nada más que para ser lazarrillo de Pablo Penáguilas, joven ciego e hijo único de una importante familia de labriegos para quien Nela llega a ser todo, incluso la medida de las cosas, el ideal imaginado de la belleza y el amor. Pero la ciencia hace su aparición en la figura de Teodoro Golfín, eminente oftalmólogo, y Pablo cura de su ceguera. Con el suceso, el mundo de idealidades que se ha forjado Pablo ha de dejar paso al de la realidad, nueva, iluminada. Ésta supone para el joven la subversión de su mundo y el enamoramiento de su hermosa prima Florentina, y para Marianela el fin de su razón de vivir, la muerte (intento de suicidio primero, muerte sin causa aparente, «romántica», después). Y la muerte no por dolor ante los hechos, que la alegran por el bien de Pablo, a quien adora, sino por sentir de tal modo ahora la vergüenza de su propia realidad que no se atreve a presentarse ante quien la creía hermosa y para quien era imprescindible. Hasta aquí la bella historia de amor, trágica, dura, sin posibilidad de catarsis. Absolutamente realista, pese al romanticismo que la envuelve.

Junto al hálito sentimental del argumento, el marco de la historia y su desarrollo permiten al autor acercarse artísticamente a las sugerencias del positivismo de la época: al mundo de la industria (la minera, en este caso) y a su incidencia en el problema social, y también al de la ciencia (en este caso, la médica y su pariente cercano, la psicología), con sus tecnicismos y sus peculiaridades, ambos mundos tratados con los modos técnicos del Naturalismo. El entorno minero de Socartes le permite trazar la descarnada pintura de los Centeno, gentes embrutecidas por un medio que arruina moralmente, que lo petrifica todo, desde el terreno y su paisaje hasta las almas³. Y mediante la ciencia que representa Teodoro Golfín consigue introducir al lector en los adelantos de la época en los que Galdós cree, como en el progreso que representan, pero que, aunque consiguen sanar los cuerpos, no logran remediar el dolor ni procurar felicidad. Además, redondeando la visión positivista, encierra el texto la acusación ética contra la sociedad de la filantropía sin alma personificada en Sofía Golfín y en los Pená-

³ Con idéntico e intencionado tratamiento naturalista, discurren en el texto descripciones sobrecogedoras: la mina abandonada —La Terrible— (págs. 58-59); la sima tenebrosa que le sigue —La Tracaba— (págs. 62-63), lugar de mágico atractivo para Nela y en donde parece haberse suicidado su madre cuya voz oye como una llamada; y, por fin, como si de otro accidente del terreno se tratara, la de la familia Centeno («La familia de piedra»), con la negritud especial de la madre, la codiciosa Señana (capítulo 4, págs. 76-86).

guilas que disfraza con modos corteses una profunda injusticia social que la voz del médico Golfín (acuciada por el narrador) denuncia con acritud.

Estructurada en 22 capítulos cuyos títulos guían al lector en los entresijos de la trama, *Marianela* es una novela compleja; tal vez demasiado para el corto espacio de sus páginas⁴; tal vez hay exceso de condensación en el suceder de la trama y resulta precipitado su plan, pues en muy pocas fechas se plantea y se resuelve todo. Una lectura actual del texto podrá apreciar el distinto grado del realismo de las descripciones y las notas plásticas que marcan detalles ambientales particularmente intensos; como el casi palpable tono rojizo que el polvo de la calamina imprime a Socartes y a sus gentes, dándoles aspecto semejante a «colosales figuras de barro crudo»; o como el juego de imágenes en el espejo roto en que se mira Nela; o como el estallar de los sonidos vertiginosos de un piano alumbrando —sinestésicamente— la negritud de la noche y del ambiente; o como la grotesca personificación caricaturesca con que se dibuja la casa de los Penáguilas. Pero ningún lector podrá quedar indiferente ante el magnífico trazado de la protagonista, Marianela, alma de la novela (tal vez el personaje más tierno de los que creara Pérez Galdós), ni podrá dejar de conmoverse en la admirable escena de la muerte de la muchacha, para J. F. Montesinos (1968-1972, pág. 248), quizás el momento más intenso del universo narrativo galdosiano.

Al comienzo del capítulo indicábamos las concomitancias temáticas —que son de intención— entre estas novelas galdosianas. La observación de los textos desvela nuevos puntos de contacto, algunos de los cuales se han apuntado al hilo de los textos concretos. Semejantes son los espacios —cerrados, provincianos— de *Doña Perfecta*, *Gloria* y *Marianela* frente al capitalino de *La familia de León Roch*, si bien mucho de provinciano tiene el entorno de comentarios y murmuraciones que rodea a León en Madrid. Semejantes son los marcos idílicos que cobijan al amor en *Doña Perfecta*, *Gloria* y *Marianela*. Igualmente fuertes, dominantes, rotundos, dominadores frente a los hombres que los rodean, son destacados personajes femeninos (doña Perfecta, Esther Morton, Pepa Fúcar, María Remedios —la sobrina del canónigo don Inocencio—). Los hombres de formación sólida o «de ciencia» —modelos del progreso que anhelaba Galdós— son igualmente incapaces de resolver sus dilemas vitales en las distintas novelas (Pepe Rey, Daniel Morton, León Roch). Frente a ellos se alza Teodoro Golfín, el hombre de ciencia que triunfa, decidido, entusiasta y luchador, que hace del lema «siempre adelante» su filosofía personal, y que nos recordaría a Pepe Rey en la imprudencia de sus comentarios a las costumbres insolidarias si no comprendiéramos que actúa como voz oportuna del «predicador social» que dirige los hilos de la trama. Señalaremos como último dato aunador de estas novelas el aleja-

⁴ Casaldueiro (de modo extenso en la introducción a la edición de 1983, pero no sólo allí) señala la presencia en el texto de las teorías psicológicas de Taine (*De L'intelligence*) y de las de la evolución de la humanidad de Comte. En otro orden de referencias, fácil es relacionar —lo ha reiterado la crítica— extremos argumentales de la novela con importantes obras de la época; así la muerte romántica de la protagonista que pierde su apoyo ideal, con el personaje goetheano de Mignon en *Años de aprendizaje de Guillermo Meister*; y el contraste fealdad exterior / hermosura interior con los temas y personajes inolvidables de Víctor Hugo.

miento del narrador omnisciente en los cierres de los textos, interesante quiebro técnico que enriquece las perspectivas: el recurso de la carta que da noticias interesadas es el medio utilizado para dar cuenta al lector de la tragedia final de *Doña Perfecta* y también del camino que efectivamente siguieron los personajes principales de *La familia de León Roch*; la «otra» versión de la historia de Marianela que unos turistas imaginativos llevaron al *Times*, remata el último capítulo de la novela con sutil nota humorística (sarcástica), como si el autor quisiera no sólo aliviar de la tensión de la tragedia real, sino añadir el descubrimiento último de la hipocresía de los aldeanos; en *Gloria*, el narrador omnisciente no cede su protagonismo de primera voz del relato, pero, para dar las últimas noticias sobre Gloria y Daniel, se esconde en la presentación del hijito de ambos, Jesús, que crece con sus abuelos.

Las «novelas sociales» analizadas aquí cierran la «primera época» del autor Galdós. Muy diferentes van a ser sus textos cuando, rematada la redacción de la segunda serie de los *Episodios*, *La desheredada* (1881) inicie la «segunda manera» de su escritura, y, con ella, la etapa más brillante de su creación.

5.3

Los Episodios nacionales

5.3.1. Estado de la cuestión

La vigencia de los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós parece estar fuera de toda duda a juzgar por el creciente interés que hacia ellos demuestra la crítica especializada y las sucesivas ediciones que se realizan de los mismos. Un análisis cuantitativo de la bibliografía actual sobre estos textos históricos demuestra no sólo la importancia numérica de los estudios específicos (que superan ampliamente el centenar), sino que un 80 % de ellos han sido publicados en los últimos quince años.

A partir de unos títulos generales, considerados como punto de partida fundamental por toda la crítica (Berkowitz, 1948; Casaldueiro, 1961; Gullón, R., 1973; Hinterhäuser, 1963; Montesinos, J. F., 1968-1972; Regalado García, 1966; Rodríguez, 1967), la bibliografía de estos últimos años se centra en parcelas más concretas de la cuestión, enfocada ésta —en la mayoría de los casos— desde la imbricación historia-novela, más o menos inclinada hacia la primera (Lida, 1968, es, en este sentido, un «clásico»; más cercanos en el tiempo, y entre otros, Faus 1972; Jover, 1974, 1991; Rodríguez Puértolas, 1975), o con especial atención a la segunda (distintos trabajos de Ribbans, 1980, 1981, 1988, 1993; de Cardona, 1974, 1988; de Dendle, 1980, 1988; de Bly, 1983, o de Urey 1989, entre otros). Además de destacados trabajos sobre series determinadas (Gullón, R., 1972; Dendle, 1985, 1991; Glendinning, 1970; O'Connor, 1985; Trivinos, 1987; Urey, 1983a y b), la crítica más reciente dirige su atención primordialmente a estudios sobre *Episodios* con-

cretos en cantidad y variedad tal que imposibilitan una sistematización siquiera aproximada en corto espacio. De la tendencia última de esta crítica y de su variedad pueden servir de ejemplo los títulos reunidos en la edición de Bly de 1988.

A partir de la desaparición del autor, los *Episodios nacionales* han sido objeto de muchas y variadas ediciones, principalmente por las editoriales Hernando, Aguilar o Alianza. Son las sucesivas de Aguilar, que recoge la totalidad de los títulos en tres volúmenes de *Obras completas*, las más citadas por los críticos. Muy faltos están, sin embargo, los *Episodios* de ediciones críticas que fijen la realidad textual y puntualicen adecuadamente los contextos; hasta ahora sólo *Trafalgar* (Rodríguez Puértolas, 1983), *Zumalacárregui* (Arencibia, 1990) y *La vuelta al mundo en la "Numancia"* (García Barrón, 1992) habían merecido edición con interés crítico; ahora hay que destacar la excelente edición de *Trafalgar* y de *La Corte de Carlos IV* (volumen único) que ha publicado Dolores Troncoso (1995), con estudio introductorio de Geoffrey Ribbans.

5.3.2. El texto, su génesis y su significación

Entre 1873 y 1912 escribe Benito Pérez Galdós una monumental novela histórica compuesta de 46 episodios agrupados en cinco series. Son los *Episodios nacionales*. En ellos un novelista interesado y analítico, involucrado y crítico, despliega el panorama histórico de una España bien cercana al autor —y aún a nosotros— entre el hecho de la batalla de Trafalgar (1805) y la España de Cánovas (1880): setenta y cinco apretados años de historia de España, los años que han cimentado la España moderna. Entre 1873 y 1879 se suceden los 20 títulos de las dos primeras series; tras un silencio de diecinueve años y entre 1898 y 1912, aparecen los 26 restantes: 10 de cada uno de las series tercera y cuarta, y sólo 6 de la quinta.

Al parecer, en el momento de la redacción del primer título (*Trafalgar*), Galdós no tenía clara la idea del conjunto de los *Episodios* y sólo imperativos de éxito le hicieron concebir el proyecto de las dos primeras series⁵. Tras cerrar la segunda declarando la definitiva conclusión de los *Episodios* por cercanía cronológica con los hechos históricos, y tras el lapsus temporal ya indicado, acomete la reanudación del proyecto explicando (en *Zumalacárregui*, que abre la tercera serie) la continuación del ciclo como respuesta a la llamada de la «opinión», y al consejo de sus amigos. Hoy sabemos que otras consideraciones pesaron en tal determinación: razones de índole económica autoconfesadas⁶ y, también razo-

⁵ Son declaraciones del autor en el epílogo a la edición ilustrada de los *Episodios nacionales*, vol. X, Madrid (1985), pág. II. En *Memorias de un desmemoriado* (*Obras completas*, vol. VI, 1969) alude igualmente al tema; en este texto declara que los *Episodios* deben su título a la indicación de J. L. Albareda, político y periodista amigo del autor que cobrará vida literaria en el episodio *Amadeo I*.

⁶ Justifica Galdós el inicio de la redacción de la tercera serie «para recobrar el equilibrio (económico) que pierdo» tras el pleito con su editor-socio Miguel de la Cámara. (En carta a Antonio Maura del 2-3-1898 [Nuez, 1974, pág. 642], y en las *Memorias de un desmemoriado* [*Obras completas*, vol. VI, 1969, pág. 1770].)

nes de índole personal, consecuencia de los efectos del transcurrir histórico que agudizan su necesidad de reexaminar el pasado para extraer de él enseñanzas aplicables al presente (Gullón, R., 1973, pág. 133; Hinterhäuser, 1963, pág. 44; Montesinos, J. F., 1968-1972, pág. 16; Regalado García, 1966, pág. 263; Rodríguez, 1967, pág. 33). La redacción de las series continúa sin interrupción hasta *Cánovas*, sexto título de la quinta serie, que cierra definitiva y prematuramente el ciclo⁷.

Con la redacción de los *Episodios nacionales*, Galdós, que ya había iniciado el camino de la creación de tema histórico con *La Fontana de Oro* y *El audaz* (capítulo 5.1.1), se sitúa a la cabeza de la novela histórica realista en España. Ha llegado a ella, además de atraído por el marco literario costumbrista tan destacado en la primera mitad del siglo, siguiendo la tendencia literaria hacia la novelización de la historia que el Romanticismo había resucitado y que «la fascinación que producía la Revolución Francesa y la época napoleónica [...] impulsó a centrar en la historia inmediata» (Hinterhäuser, 1963, pág. 42). Ha llegado a ella, y muy especialmente, por un destacado interés personal en hechos históricos de ese pasado inmediato con el fin de «mostrar (en ellos) las raíces vivas de la sociedad actual española» (Alonso, 1965, pág. 245). Se trata de «una introspección retrospectiva» (Seco Serrano, 1971, pág. 275) en la realidad, las significaciones y la trascendencia de estos hechos, premisa no ajena a la totalidad de su creación novelística, aunque expresada con algunas diferencias de orientación y de técnica⁸. Para la génesis: Ferreras, 1976, págs. 211-213; Hinterhäuser, 1963, págs. 23-54; Miller, 1983, págs. 82-88; Montesinos, M.^a I., 1977; Regalado García, 1966, págs. 133-138.

Los *Episodios* en su conjunto (e incluso considerados las 46 novelas con independencia) constituyen una estructura narrativa mediante la cual podemos *conocer* la historia de España (*crónica* y marco social), *saber* la existencia de los entes de ficción en quienes se esconde el alma múltiple de los españoles que conforman esa historia, y además *aprehender*, mediante el discurso literario, qué

⁷ En la interrupción de la serie debieron de pesar varios factores. Además de problemas de salud del autor (envejecido y casi ciego) y cierto pesimismo derivado de problemas económicos y de desilusiones o tensiones personales, fue esta interrupción expresión literaria de la frustración del autor ante la etapa histórica que ha de novelar, lo que motiva «que se le escape» la novela. Parece ser que Galdós planeaba nuevos títulos (*Sagasta*, *Las colonias perdidas*, *La reina regente* y *Alfonso XIII*; Berkowitz, 1948, pág. 341). En el archivo de la Casa-Museo se guarda documentación destinada a un texto sobre Sagasta que no llegó a escribirse.

⁸ Es evidente la interacción novela / sociedad en la época que estudiamos, hasta poder haber sido denominada «burguesa» por reflejar la problemática de una sociedad en ebullición. (Véase Ferreras, 1973; Oleza, 1984.) En Galdós, la preocupación añadida por los hechos históricos concretos no limita su presencia a los *Episodios*; ya Amado Alonso apostilló como falsa la distinción entre novelas históricas y novelas de costumbres y señaló en Galdós un ansia genial de *comunidad* como impulsora de toda su obra novelística (Alonso, 1965, págs. 209 y 203, respectivamente). No es homogéneo, sin embargo, el tratamiento de la Historia y sus significaciones en *novelas* y en *Episodios*; así lo han señalado Gogorza Fletcher (1973, págs. 102-107), Bly (1983) y Ribbans (1988, págs. 167-186; 1993, págs. 246-259).

significaciones y coordinaciones ve el autor entre los hechos de la Historia «externa» (de los grandes hechos y los grandes nombres) y los de la historia «interna», esos sucesos de la vida cotidiana y de los individuos (no menos relevantes) «para quienes todas las lenguas tienen un vago nombre, y la nuestra llama *Fulano y Mengano*» (*El equipaje del rey José*, 1928, pág. 53)⁹. Ambas consideraciones «tejidas con estrecha urdimbre [formarían] (...) la historia grande, integral» (*Bodas reales*, 1925, pág. 119), propósito —en la vieja línea de la novela histórica— presente en las cinco series de los *Episodios*, pero que el desilusionado pesimismo de los últimos títulos —los de la «historia amodorrada» y los que se acercan a ella— altera levemente para afirmar la preeminencia histórica del «ser interno» de la nación, porque «demasiado sabes tú (dice la enviada de *la Madre*, diosa de la Historia, a Tito) que la vida externa y superficial no merece ser perpetuada en letras de molde» (*Cánovas*, 1920, pág. 209). Hinterhäuser (1963, pág. 371) ha indicado la concepción filosófica de esta «industria interna» desde el papel predominante de *las grandes personalidades* —primeras series— hacia el reconocimiento de la *colectividad* a partir de la tercera.

Tal vez sea la mejor definición de la «historia integral» a la manera galdosiana (entre las muchas que se pueden rastrear en los *Episodios*) la que expone el narrador omnisciente de los dos primeros títulos de la serie final para justificar la introducción de «historias particulares [...] que no deben perderse en el sumidero del olvido»:

los íntimos enredos y lances entre personas que no aspiraron al juicio de la posteridad, son ramas del mismo árbol que da la madera histórica con que armamos el aparato de la vida externa de los pueblos [...]. Con una y otra madera, acopladas lo mejor que se pueda, levantamos el alto andamiaje desde donde vemos en luminosa perspectiva el alma, el cuerpo y humores de una nación... (*España sin rey*, 1927, pág. 5)¹⁰.

A la introspección, comprensión y aprehensión señaladas, se añade en los *Episodios* la consideración de la historia como maestra perpetua —«*historia magistra vitae*»—, vieja convicción que Galdós hace evidente de manera implícita

⁹ Nuestras citas de textos de los *Episodios*, a falta de ediciones críticas fijadoras de los mismos, remitirán a la edición que publicó la editorial Hernando en 23 volúmenes entre 1920 y 1929, en orden correlativo. Son los textos reimpresión de la primera edición o de la «cuidadosamente corregida» por Galdós; esta última circunstancia concurre sólo en las novelas de la segunda serie y en varias de las de la primera. En ésta quedan sin corrección expresa *La Corte de Carlos IV*, *Bailén*, *Gerona* y *La batalla de los Arapiles*. (Véase al respecto Miralles, 1993.)

¹⁰ Evidente es la importancia que se da en los *Episodios* a la «historia anónima que podría y debería escribirse sin personajes, sin figuras célebres, con los solos elementos del protagonismo elemental, que es el macizo y santo pueblo, la raza, el *Fulano* colectivo» (*Mendizábal*, pág. 19). Este texto se aproxima a la idea de «intrahistoria» unamuniana, y define una concepción de la novela histórica muy cercana a la que consagraría Luckács. Véase al respecto, Cardona, 1988, págs. 108-109; Regalado García, 1966; Rozas, 1980, págs. 25-29. La relación Galdós-Luckács ha sido tratada monográficamente por Bosch, 1967, y Gogorza Fletcher, 1966.

en la realidad de sus textos («[que pretenden] alumbrar la conciencia nacional, influir en el modo social de ser de los españoles y mejorar su índole política»; Alonso, 1965, pág. 205) y que declara de forma explícita en algunas entrevistas y, evasivamente, en el epílogo a la edición ilustrada de los *Episodios*. Las voces de algunos personajes (ecos cercanos de la del propio autor) lo declaran abiertamente; así, Pepe García Fajardo en *Narváez* (1922, pág. 5) y Tito en *La Primera República* (1929, pág. 289):

No escribo éstas [las memorias] para los vivos, sino para los que han de nacer; (...) no veo ante mí más que el luminoso concierto de otras vidas mejores, aleccionadas por nuestra experiencia y sabiamente instruidas en la social doctrina que a nosotros nos falta; veo la regeneración humana levantada sobre las ruinas de nuestros engaños, construida con los dolores que al presente padecemos y con el material de tantos yerros y equivocaciones.

Al retirarme, vi en mi mente con absoluta claridad que mi papel en el mundo no era determinar los acontecimientos, sino observarlos y con vulgar manera describirlos para que de ellos pudieran sacar alguna enseñanza los venideros hombres.

5.3.3. Historia y discurso

Para dar forma literaria a su novela histórica, Galdós acude a la técnica de la sucesión de *Episodios*, fragmentos novelados con *historia* y *discurso* propios que se estructuran como «entregas» parciales dentro de una unidad mayor, *la serie*. En la sucesión de los episodios se conjugan diferentes planos. Compartiendo el central, los planos histórico y novelesco; enmarcándolos, propiciando una eficaz conjunción entre ambos y con valor referencial y atractivo propios, destaca un interesantísimo tercer plano: la pintura de los ambientes sociales, o, considerado de otro modo, el latido de la vida cotidiana.

Para el entramado histórico o los marcos de época, Galdós acude a diversas fuentes: a las escritas —libros de historia generales y particulares y biografías de los principales protagonistas, junto a periódicos y revistas¹¹— y a las orales —recogidas directamente de testigos presenciales de los hechos¹² o de correspon-

¹¹ Las fuentes galdosianas han sido estudiadas de manera general y ampliamente por Hinterhäuser (1963, cap. II. I). También se han ocupado del tema A. Rodríguez (1967) y Seco Serrano (1971). Con referencia específica lo han hecho Boussagol (1924), Cardona (1968), García Barrón (1983), Utt (1988) y Arencibia (1990). En la biblioteca particular del autor en la Casa Museo de Las Palmas de Gran Canaria se conservan varios de los libros de historia y de las colecciones de revistas que le sirvieron de fuente, con interesantes señales de su uso.

¹² Destaquemos sólo dos casos: el de Juan Elcano, veterano de Trafalgar que el propio autor cita en las *Memorias...* y que hace aparecer en *La Primera República* (pág. 257) y en *De Cartago a Sagunto* (pág. 55), y la reina Isabel II cuya relación personal en el exilio parisino de aquélla queda transcrita en el capítulo «La reina Isabel» de *Memoranda* (*Obras completas*, vol. VI, 1969).

les a los que solicita información—. Acude también a fuentes directamente propias o autobiográficas (sólo a partir de *Amadeo I*, primeros recuerdos de su residencia en Madrid). Igualmente utiliza como fuente a la pintura y a la iconografía (pictórica o no), aliadas eficaces para la caracterización física de los personajes históricos e, incluso, para la dimensión trascendente de algunos de los ficticios. Para las noticias geográficas se apoya en los diccionarios especializados, recoge referencias de segundas personas o aprovecha apuntes propios o específicos. Para la ficción, Galdós, sólidamente apoyado en el cuadro de época, sin perder de vista la historia como referente y apoyado en los materiales tradicionales o literarios, construye una trama novelesca tanto o más viva que la real. En ella una serie de personajes actúan como actores de su propia novela, con personalidad y vivencias propias; pero también como conductores del relato histórico, como contrapunto arquetípico (directa, paralelística o simbólicamente) de la realidad socio-histórica y como jueces de la misma, bien por testimonio directo, bien por lección que el autor desvela derivada de las peripecias personales.

En la conjunción de los materiales, Galdós no descuida la fidedigna reconstrucción de la Historia, pero manipula esos materiales con visión de novelista. Así, permanece fiel a la materia histórica cuando de referenciar, localizar y puntualizar los grandes hechos se trata; pero también escoge o desecha detalles históricos, magnifica unos y atenúa otros, se sirve de ellos como mera cita o los desarrolla ampliamente. La trama novelesca juega un doble e importante papel: aliada con la Historia (ésta es base y fundamento temporal de los hechos; aquélla, reveladora del trasfondo social de los mismos y de los individuos que los sostienen) aprovecha la libertad que la ficción confiere para enriquecer el perspectivismo en la consideración de los acontecimientos, para introducir libremente análisis y juicios, para desobjetivar sirviéndose de la ironía o la dramatización, para colorear la visión resultante destacando o difuminando detalles, aclarando o enriqueciendo extremos, subrayando o desdibujando significaciones. En el resultado final, y sin que el cuadro histórico pierda rigor, el lector de los *Episodios* galdosianos sabe que en sus manos tiene una novela: una novela histórica, como tal, híbrida y necesariamente paródica de la realidad que refleja, pero una novela en fin, cuyo autor no es historiador y cuyo producto final ha de ser subjetivo e impresionista en gran medida¹³.

Inútil sería intentar sintetizar en breve espacio «los modos» del vasto novelista de los *Episodios*. Anotemos sólo algunos rasgos sobresalientes.

¹³ La primacía de la base histórica puede desprenderse de las palabras del propio Galdós refiriéndose a la preparación de *Amadeo I*: «Ahora estoy preparando el cañamazo, es decir, el tinglado histórico. Una vez abocetado el fondo histórico y político de la novela inventaré la intriga» (*El Bachiller Corchuelo*, 1910, págs. 20-21). Algunos críticos han defendido la consideración histórica como primordial (Jover, 1991, pág. 119; Laín Entralgo, 1947, pág. 170, por aludir sólo a dos opiniones, y distanciadas en el tiempo); otros difieren de esta consideración, sin negar la importancia de lo histórico (Gullón, R., 1973, pág. 23). Lo que resulta evidente es que Galdós no fue un historiador en sentido estricto; sólo le interesó la historia en el sentido que refiere el término a los «sucesos públicos que experimentan las naciones en su colectividad o en que participan los individuos como actores de esos sucesos» (Bly, 1988, pág. 13; véase al respecto Ribbans, 1993).

En la realidad más habitual del discurso galdosiano de los *Episodios* (sólo se altera esta constante en los últimos títulos) el acontecer histórico se distribuye en las cinco secuencias de la serie y aun en episodios concretos de las mismas, que pueden ser «cerrados» en torno a un acontecimiento. La trama novelística, sin embargo, se desarrolla a lo largo de toda la serie y a menudo la supera o no la abarca en su totalidad.

El narrador que conduce los hechos, siempre difícil de encasillar, maneja desde situación privilegiada e irónicamente los planos de realidad y de ficción¹⁴. Puede adoptar la perspectiva de una primera persona que presenta directamente los acontecimientos y que los interpreta de forma interesada, puede diluirse tras un abanico de perspectivas diversas mediante la estructura de novela epistolar, o puede situarse cómodamente en la atalaya de la tercera persona para dirigir los hechos reservando a los protagonistas asiento de primera fila. Siempre, pero preferentemente en este último caso, será un narrador interesado en los hechos cuyas oportunas intervenciones reflexivas permitirán al autor implícito (a menudo explícito) anotar sus juicios o reflexiones en amplias digresiones, en párrafos contundentes y sentenciosos o en breves exclamaciones. Este narrador aprovechará sus personajes, principalmente a los secundarios, para ofrecer al lector distintas perspectivas de los hechos, incluso introduciéndose en ellos para narrar en estilo indirecto o utilizando irónicamente sus propios *tics* lingüísticos, y que en los momentos culminantes acudirá al soliloquio desvelador de interioridades confusas o atormentadas o al diálogo dramático (acotaciones incluidas) para desaparecer tras las voces de los personajes. En todos los casos será un narrador coloquial, paternalista, irónico y bienhumorado (esto último, cuando la Historia se lo permite) que muestra su preocupación de cronista («todos los biógrafos dicen...»), que se excusa al *inventar* un diálogo histórico («en ningún archivo consta...») o se escuda en un «según se cuenta» distanciadador de realidades; que quiere dar impresión de cercanía apelando directamente al lector, explicándole fingidas improvisaciones o lanzándole guiños libresco, y que tiende a dejar su opinión en las últimas páginas del texto en donde, también, suele despedirse anunciando sucesos futuros, recurso propio de la novela «por entregas» que constituyen los *Episodios*¹⁵. En la pintura de los personajes —galería amplísima— reconocemos los modos magistrales del autor, ahora especialmente dedicados a redondearlos por sus paralelismos históricos o literarios y a individualizarlos por su presencia, su lenguaje o su atuendo y, sobre todo, por su actuación ante los hechos o por la evolución estudiada de su personalidad.

En una visión de conjunto, el texto novelístico de los *Episodios* es una amplia imagen del mundo histórico que lo sustenta cuyos altibajos marcarán los

¹⁴ Esta perspectiva es típicamente cervantina, como ha señalado Ricardo Gullón (1973, pág. 57). Para la presencia de Cervantes en los *Episodios*, véase, además, Cardona, 1974; Goldman, 1971.

¹⁵ En los ingredientes que conforman la novela histórica galdosiana no puede olvidarse la presencia de la novela popular en su consideración «folletinesca», especialmente comprobable en las dos primeras series de los *Episodios*. Han tratado tan interesante tema Andreu, 1982; Gullón, R., 1974; Hinterhäuser, 1963, págs. 337-356; Montesinos, J. F., 1968-1972; Romero Tobar, 1976, págs. 162-198.

cambios de tono que la realidad textual de cada serie reflejará. A esos altibajos corresponderán los necesarios matices de estilo que, si bien ha de ser claro, sencillo y directo para alcanzar el objetivo aleccionador con eficacia, también sabrá ajustarse a las circunstancias permitiéndose, por ejemplo, añadir modulaciones impresionistas a los momentos más tensos de la trama o reflejar el desconcierto con soluciones extremas, como el dejar a la fantasía adueñarse de una situación real o como intercalar en el texto inesperados períodos de puntos suspensivos.

5.3.4. Evolución y unidad

Tantos años transcurridos en la redacción del total de las series, tantos distintos momentos históricos novelados, tan diferentes significaciones de los mismos, propician que la visión del autor vaya cambiando a lo largo del tiempo, que los tonos narrativos varíen en mayor o menor fuerza épica, en mayor o menor empuje en relación con el pesimismo o el optimismo con que el autor enfoca las distintas situaciones. Es lógico, porque en la sucesión de las mismas va madurando el propio autor que, como novelista y como persona, va siendo perfilado y tamizado por experiencias personales y por lecciones que el devenir de la historia inmediata le va ofreciendo. A la postre, pueden destacarse algunas lecciones unitarias en los *Episodios*: el proceso de ascensión de la burguesía al poder político (incipiente en los primeros títulos, fortalecida en la lucha contra el invasor, consolidada con el triunfo del liberalismo y reafirmada como «el segmento de más peso en el desarrollo político del país» —Lida, 1968, pág. 62— aunque en la última serie se reconozca su fracaso); la fuerza del pueblo como energía social, para bien o para mal; la voluntad antiheroica del autor expresada en las constantes antibélicas de los distintos episodios y en la realidad vital de sus protagonistas, que siempre acabarán prefiriendo el amor a la guerra, y la vida acomodada, retirada y discreta, al fragor de la lucha por los grandes ideales que fracasan. Con todo ello, la unidad global de la obra no se resiente de modo que podemos hablar de los *Episodios nacionales* como de una obra unitaria, asentada en una estructura formal fija aunque acomodable y en una intención histórica aleccionadora e interesada que se fragua en la realidad de los textos y en la connivencia de la novela.

5.3.5. La primera serie

La primera serie de los *Episodios nacionales* aparece entre 1873 y 1875. Noveliza los hechos históricos de la Guerra de la Independencia, su preparación y su desarrollo, avanzando sobre los más destacados hitos de la misma (bélicos o sociales) como transparentan los títulos. Se manifiesta como un claro exponente de la «novela de formación» que contempla el proceso de la educación de un personaje, en este caso, arquetípico. El personaje es Gabriel Araceli que procede de la tipología de la novela popular y se concibe con algunas de las características del pícaro tradicional (de familia poco honorable, obligado a servir a amos y narrador de su propio existir) (Elizalde, 1989). En el devenir de la novela

se convierte en espectador-conductor de los hechos históricos y en receptor de una serie de lecciones que, a lo largo de la serie, van a representar el ideal de progreso y de poder de la clase media española del XIX (Triviños, 1987; entre otros).

Trafalgar (1873) centra la visión histórica en la batalla del mismo nombre (verdadero pórtico de la Guerra de la Independencia) con la presencia directa de sus más destacados protagonistas. Más que un primer episodio, *Trafalgar* es especie de prólogo o marco de la serie en donde se apuntan las características de toda ella que son, en la presentación del discurso, el relato en primera persona, constante formal inalterada; y en la historia novelada, mientras se inicia la ascensión del personaje central, el descubrimiento y la exaltación de la patria, del honor, del heroísmo como sublimidad, del enemigo como hermano y de la inutilidad de las guerras (Triviños, 1987, pág. 34). Araceli es un héroe ejemplar que surge del pueblo hasta situarse por méritos propios en una honrosa situación dentro de la burguesía (de grumete, llegará a general en la última novela de la serie) y que defiende los valores que, en aquella época, Galdós creía defendibles. *Trafalgar* es la historia de una derrota tratada como visión aún optimista del patriotismo colectivo.

La Corte de Carlos IV (1873) inicia el desarrollo argumental de la serie e inaugura el camino de los episodios centrados en espléndidos cuadros sociales. En esta ocasión se trata de una atractiva pintura de ambientes cortesanos en la que destacan, en eficaz paralelismo irónico, intrigas y engaños de personajes y personajillos, tanto en el marco histórico del palacio con la conspiración para derrocar a Carlos IV, como en el de la ficción (en donde figurones e intrigantes se mueven en el escenario recreado del mundo teatral de la época). Ambas intrigas confluyen en la significación y en la lección moral consiguiente en cuyo centro se mantiene Gabriel, firme en su papel de pícaro que sirve a dos amas sucesivas; un pícaro sin embargo algo especial que, continuando su aprendizaje con el descubrimiento del engaño y la mentira, ya ha «conquistado para sí la idea del honor» (1925, pág. 201), que consiste en escuchar «lo que él mismo se dice por dentro acerca de la manera de ser caballero, decente y honrado» (*Ibíd.*, pág. 282). Asimismo, Gabriel se erige en héroe del folletín que la serie desarrolla relatando sus amores por Inés, típica heroína del género, muy virtuosa pero perseguida por circunstancias desgraciadas, la principal un incierto origen que anuncia serios problemas venideros, como los que se vislumbran —en paralelismo nada inocente— en España.

El tercer episodio relata la conclusión de los hechos que se fraguaban en el anterior, destacados en las dos fechas de su título, *El 19 de marzo y el 2 de mayo* (1873): el llamado «motín de Aranjuez» que acaba con el reinado de Carlos IV y con el poder de su ministro Godoy, y la invasión de España por Napoleón que culmina en los hechos del 2 de mayo. En ambos casos corresponde el protagonismo a la masa popular cuya función y cuya actitud contrapone Galdós antagónicamente mediante la retórica del discurso narrativo. Se trata de una masa popular hábilmente manipulada en el primer caso («fácil era comprender la inteligente dirección del motín, del que había sido brutal instrumento un pueblo sencillo», 1927, pág. 93), y enervada honrosamente en el segundo por «el más poderoso genio de la guerra [que] es la conciencia nacional, y la disciplina que da

más cohesión, el patriotismo» (*Ibíd.*, pág. 225). El autor coloca estratégicamente a Gabriel en Aranjuez para que pueda narrar los hechos del motín desde una verosímil cercanía. La misma convención ficcional lo devuelve a Madrid, en donde enredos folletinescos paródicos de los históricos (Inés, la heroína central, rapta por engaños, semiaprisionada y maltratada, liberada —por poco tiempo— por Gabriel) colocan a los principales protagonistas en primera línea del fuego y hacen de Araceli un heroico defensor de la libertad patria.

La batalla de Bailén, hecho histórico que da nombre al episodio siguiente —*Bailén* (1873)—, lleva a Gabriel Araceli a tierras andaluzas pasando por La Mancha quijotesca; se ha enganchado en uno de los improvisados ejércitos de guerrillas que luchan contra Napoleón, prosiguiendo así el camino de su ascensión como soldado de caballería después de pretender ser escudero de un noble segundón y arruinado. En el entramado de la ficción destacan la condesa de Rumbler y sus hijos, familia de la nobleza cordobesa cuyos miembros tendrán un importante papel en la trama de los episodios de esta serie y de las siguientes y cuya presencia aprovechará el autor para enjuiciar con crítica ironía el anacronismo de esta clase social (tan oxidada e ineficaz como la espada que empuña su mayorazgo) en el mundo nuevo del triunfo de los héroes sin nombre.

En *Napoleón en Chamartín* (1874) (un episodio bien pobre en figuras históricas), Araceli retorna a los espacios urbanos para deparar al autor ocasión de trazar un magnífico cuadro, tan pintoresco como eficaz, de la realidad cotidiana madrileña en todos sus niveles: el pueblo llano siempre dispuesto al heroísmo por la patria (como Santiago Fernández, el Gran Capitán); los hombres públicos siempre tentados por la corrupción; los frailes, interesantes custodios del saber; los asistentes a las logias masónicas y, también, a recintos menos selectos y nada edificantes (los de Ignacia Rejoncillos, *La Zafra*). En marco realista tan concreto avanza la rehabilitación personal de Araceli merced a la propia asunción de la realidad de su papel social —aunque aspira a mejorarlo— y el refrendo del reconocimiento ajeno que merecen sus actos.

Los dos episodios siguientes, *Zaragoza* y *Gerona* (1874), centran su tema en la defensa heroica de ambas ciudades en paralelístico discurso épico que se presta a consideración conjunta. La defensa de Zaragoza destaca la crueldad del sitio de la ciudad, la desesperada lucha casa por casa y su fatal desenlace con especial relevancia de los héroes de la defensa ciudadana, sobre todos el general Palafox y la gloriosa Manuela Sancho, que personifican la voluntad del pueblo. La defensa de Gerona también es desesperada, pero el enemigo visible es allí interno —el hambre—; y el defensor real de la ciudad, el general Álvarez de Castro, permanece aislado en la resistencia. En la realidad histórica, ambas situaciones tienen idéntica configuración y similar conclusión negativa, pero en el discurso ficcional galdosiano estas realidades se contraponen antitéticamente. Los defensores zaragozanos tienen una acabada personificación en don José Montoria, cuya valentía y cuyo heroísmo, enardecido en el ambiente y la circunstancia, le llevan a reprimir sus impulsos paternos, posponiendo éstos a la defensa patria. La defensa de Gerona también es desesperada y trágica, pero los héroes que allí se pintan son individuos impulsados por su propia peripecia desesperada: así, don Pablo Nomdedéu, que sobrepone el sentimiento paternal al patrio y que llega a enloquecer por la desgraciada situación de su hija; así, los niños Badoret y Mana-

let, introductores de la curiosa parodia de las tropas enemigas encarnadas en ejércitos de ratones. Las dos novelas contienen sendas tramas folletinesco-amorosas: en *Zaragoza*, los amores de Agustín Montoria y María Candiola terminan trágicamente, como corresponde a los tintes sombríos del ambiente y su historia; el episodio gerundense de Andresillo y de Siseta tendría final feliz, no sólo en su conclusión inmediata, sino en la halagüeña perspectiva de una existencia burguesa y acomodada. En el sitio de *Zaragoza* todo es fragor de batalla, con gritos de la madre desesperada y llanto del niño abandonado y siempre solo que cruza intermitentemente la escena; en *Gerona* la agonía es igualmente cruel pero carece de estridencia. También allí hay niños que mueren, pero disfrazan en juego de guerra y de soldados su lucha por la supervivencia. En *Zaragoza* prevalece la guerra que destruye y en *Gerona* el amor que une. En el remate de la novela, los dos padres contrapuestos de las respectivas historias no pueden tener final más dispar: Montoria (*Zaragoza*) es la estampa de la melancolía y el desconsuelo; Nomdedéu (*Gerona*) ve sanar a su hija y muere —como don Quijote— arrepentido y renegando de sus locuras. En la segunda de las novelas, nuestro héroe Gabriel Araceli, narrador y actor destacado de la primera, que ve avanzar vertiginosamente su carrera militar (en *Zaragoza* llega a ser sargento y luego alférez, y al final de *Gerona* ha obtenido ya el grado de teniente), cede la voz narradora a Andresillo Marijuán. Pero en ella, cuya acción abre y cierra enmarcando la descripción de los hechos de manera directa, Araceli actúa de «vocero» del autor implícito lanzando una aguda crítica a la deplorable política interna española y un elogio paralelo a la «masa común del país», sostén heroico del mismo. El incierto final del general Álvarez de Castro provoca en Araceli una nueva y ahora prolija digresión reflexiva sobre los desgraciados crímenes de guerra y su aparente impunidad, reflexión que le hace revivir una «policía de naciones» sustitutiva de la Providencia para la vigilancia y el castigo de estos desmanes, que ya añoraba en *Trafalgar*.

El Araceli narrador de *Cádiz* (1874) recrea para el lector un cuadro de la alegre y bulliciosa ciudad en la que coinciden dos circunstancias históricas para él positivas: la constitución de las Cortes de Cádiz, en cuyo primer discurso ve el inicio de una nueva era para España, y una paralela y consecuente efervescencia literaria —esplendorosa— que, con la presencia extranjera —principalmente inglesa—, confluye en la entrada en España de los primeros aires románticos. Allí políticos y hombres de letras (algunos, ambas cosas a la vez) conviven en clubes políticos, en tertulias «afrancesadas» o «fernandinas», asisten al florecer exultante de las publicaciones periódicas, además de coincidir en las aceras con los diferentes cuerpos de voluntarios, «con las damas a la moda y los petimetres, abates y enamorados», y «toda la caterva de mentirosos, desocupados noveleros, y toda la gente curiosa, alegre, holgazana» (1929, pág. 161). El marco no puede ser más apropiado para trazar un cuadro de realismo costumbrista, vivo y atractivo, con regodeo entusiasmado en la alegría y el optimismo de los ambientes, en correspondencia a lo que significó para muchos españoles aquel hecho histórico. Perfectamente ensamblada en el ambiente histórico y literario —y sin desdeñar los folletinescos problemas amorosos de Gabriel y de Inés—, Galdós idea para la ficción una nueva novela intercalada muy adecuada al contexto: un verdadero melodrama romántico de tintes trágicos, con un tópico héroe inglés (lord Grey,

mezcla de lord Byron por su encanto y sus excesos y de un don Juan más zorrillesco que byroniano, aunque más satánico que ambos) y una heroína dulce e ingenua que, como la doña Inés de Zorrilla, es raptada cuando está a punto de ser novicia y que, también como ella, sucumbe ante el amor con casi las mismas expresiones. La novelita, que en su significación es una parodia del más exaltado romanticismo, no deja de tener, además, dimensiones simbólicas: sucumbe ante el inglés la joven educada en el más rancio tradicionalismo; y sucumbe vejada y humillada, como vejada y humillada queda su aristocrática madre. Vejado y humillado queda también un destacado personaje secundario, don Pedro de Congosto, que encarna el ideal antiguo de caballero idealista y quijotesco. La lección parece clara: ante los abiertos aires extranjeros y ante la burguesía que se afianza, hay valores españoles ya caducos que la realidad va a hacer desaparecer.

Al principio de *Juan Martín el Empecinado* (1874), el propio autor explica la intención de centrar este episodio en las guerrillas («aquella anarquía reglamentada», pág. 5) y en sus protagonistas los guerrilleros, «nuestro cuerpo y nuestra alma; son el espíritu, el genio, la Historia de España» (1926, pág. 58). En torno a la figura del Empecinado —entre cuyas huestes, claro, va a figurar como incondicional Gabriel Araceli— traza Galdós un sugestivo cuadro lleno de primitivismo y de violencia como duros y violentos son los hombres que lo protagonizan y el entorno rural en que se mueven. La rivalidad, la envidia, el bandolerismo incluso, son aditamentos humanos que la naturaleza agreste puede avivar. En total concordancia con ella, surgen tipos tan sugestivos como Antón Trijueque, violento como Juan Martín, pero tan egoísta, traicionero y cruel como aquél es altruista, leal y clemente. Trijueque acabará ahorcado como Judas, porque como él vendió a su maestro, ahora Martín. El guerrillero es en el campo lo que es en las ciudades el pueblo: el fervor de la lucha por la patria. En el hecho de su existencia, de su razón de ser, ve el autor —y explica la reflexión de Araceli en rotunda digresión— la «esencia española» que, nutrida en la acción bélica y el desorden, halló en el «echarse a la calle» de la Guerra de la Independencia una vía de escape tan adecuada y natural que «cuando Napoleón, aburrido al fin, se marchó (...) los españoles continuaron haciendo de las suyas y aún no han vuelto a casa» (1926, pág. 58).

La batalla de los Arapiles (1875) centra su acción en los espacios castellano-leoneses que ingleses y españoles defienden, y en los encuentros que culminan en Arapiles. En el desarrollo argumental del episodio y en un marco caballeresco con señaladas huellas cervantinas, Araceli vive aventuras guerreras y de ficción novelesca tras Inés, que se complican con la aparición de miss Fly, eje de un episódico y particular folletón, relato intercalado y parodia satírica de las exageraciones de la novela romántica. Miss Fly, quijotesca heroína que tiene «perdida la razón» por la lectura de los maravillosos héroes españoles, es una exaltada romántica que ve en Araceli su caballero andante particular. Galdós la utiliza eficazmente para introducir en la ficción a las fuerzas inglesas que operan en España y para señalarla como exponente (antes lo ha sido lord Grey) del Romanticismo inglés (no sólo inglés) que sorprendía en lo castizo español, lo quijotesco incluido, un atractivo exótico. Así queda patente en la relación triangular que se establece entre el extravagante personaje de miss Fly, don Pedro del Congosto —héroe paródico de caballero andante en *Cádiz*— y el popular Poenco

con su taberna de majos y majas. En contraste —o tal vez en correlación— con este «desvanecimiento romántico», la descripción de la batalla no puede ser más cruel y la lección final derivada más anti-épica: «La batalla paró en lo que paran todas: en que acabó cuando se cansaron de matarse» (1926, pág. 359). «La gloria militar y los muertos de las batallas debieran enterrarse en una misma fosa...» (pág. 360).

Este episodio clausura la primera serie. En él se cierra el espacio histórico de la guerra española contra Francia, que la batalla de Arapiles sentencia aunque no signifique su fin. Se cierra también la trama novelesca con los indispensables (para el folletín) finales felices. Los remata un Araceli que ha llegado al proceso final de su formación felizmente instalado en la *aurea mediocritas* de una posición acomodada y una vida tranquila y despreocupada.

5.3.6. La segunda serie

La segunda serie, escrita entre 1875 y 1879, revive novelísticamente los veinte años de vicisitudes de la España del difícil reinado de Fernando VII y la lucha política entre absolutistas y liberales (1814-1834). Tales hechos hallan fácil acomodo en una trama rica en elementos folletinescos y presentada por un narrador experimentado que adopta la perspectiva más cómoda de la omnisciencia para retornar a la primera persona cuando le conviene.

El equipaje del rey José (1875) plantea en su título la clave conceptual de la serie, pues, como dice el narrador, «más que un libro es el prefacio de un libro» (pág. 190) que va a reflejar el profundo tema de «las dos Españas». En la referencia inmediata, los hechos se centran en la retirada de los franceses acuciados por Wellington y por las guerrillas después de la derrota en las afueras de Vitoria. En la huida han de abandonar la rica impedimenta, dejando tras sí no sólo un campo regado de cuadros y objetos artísticos maltrechos, sino una España resquebrajada en dos bandos antagónicos. Es el anuncio de una larga guerra civil que, «al mismo tiempo que expiraba la gran lucha internacional, daba sus primeros vagidos» (pág. 190) y de cuya crueldad e inutilidad abomina el narrador en interesante digresión. Quedan perfilados en el episodio los dos hermanos, héroes antagónicos de la serie: Salvador Monsalud, el afrancesado e ilegítimo, y Carlos Navarro, el patriota y guerrillero. Salvador y Carlos son, además, enconados rivales por sus ideas políticas y por el amor de Genara, la aristócrata bella y astuta (como «una culebrita graciosa que halagaba enroscándose», 1925, pág. 237) cuyo protagonismo rebasará los límites de la serie¹⁶. Genara, en claro paralelismo con la España de la época, a ambos enamorados favorece, de los dos

¹⁶ Los *Episodios* son muy ricos en personajes femeninos rotundos, y no sólo por su interesado simbolismo, sino también por el relevante papel que desempeñan en las novelas, y por la perfecta pintura de presencias, personalidades y caracteres. Genara es una de las más rotundas de estas creaciones femeninas, comparable a Eufrosia Carrasco, a Teresita Villaescusa, y a tantas otras. Respecto a Genara como narradora, véase Rubén Benítez, 1985. La mujer en la obra galdosiana, desde distintos aspectos y con desigual profundidad, ha sido tratada por Condé, 1990a; Montero-Paulson, 1988; Petit, 1972.

se sirve y con ambos juega. A lo largo de la serie y en el hilo conductor que el narrador impone, Salvador y Carlos, tan crueles en principio como los dos bandos que representan, irán madurando y afianzándose: el afrancesado hacia la liberalidad, la cordura y la transigente mesocracia; el guerrillero, en principio noble y generoso, hacia un intransigente encono que lo llevará a la soledad, a la locura y a la muerte.

En el episodio siguiente (*Memorias de un cortesano de 1815*) (1875), Juan Bragas, un oscuro covachuelista de *El equipaje...*, despliega ante el lector un sugestivo e interesado escaparate costumbrista revelador de los entresijos y los desmanes de la Corte de Fernando VII (aún *El Suspirado*). Sirven de apoyo formal, unas oportunas «memorias» envueltas en atrayente lenguaje de cercano coloquio y enfocadas desde la eficaz perspectiva del cortesano acomodaticio y ver-sátil, ahora Juan Bragas de Pipaón (añadiendo «al apellido de mis padres el lugar de mi nacimiento», 1924, pág. 7). El atractivo y eficaz esbozo irónico de su perfil consigue del lector la complicidad necesaria para aceptar la increíblemente rápida ascensión de este personaje, típico trepador de la corte fernandina y pícaro nada inocente que se abre paso en ella a codazos. Mucho menos inocente, desde luego, que *Lazarillo*, a quien el autor remite en guiño literario imitando y acomodando a las de aquél sus expresiones y hasta las peripecias de su personaje arquetípico, pues, como Lázaro, Pipaón recibe burlas crueles en los inicios de su ascensión y redondea su situación social al final de la serie mediante un casamiento no muy honroso.

Las memorias de Pipaón continúan y concluyen en el episodio siguiente, *La segunda casaca* (1876), cuando éste acomoda sobre sí la nueva imagen de liberal como conviene ahora al bando de Fernando VII, que ha jurado la Constitución y manifestado su adhesión a la misma en una frase famosa. En la historia se retratan sugestivamente los políticos más relevantes, rey incluido. En la ficción, el idealismo desilusionado de Monsalud que, aún joven, anhela una renovación de la patria sólo posible por el camino de la violencia (1925, pág. 165), destaca favorablemente frente al positivismo de Pipaón, al reaccionarismo brutal de Carlos Navarro y a las inseguridades veleidosas de Genara. Los componentes del triángulo amoroso Salvador-Genara-Carlos evolucionan dentro de un interesante halo romántico: Monsalud como un atractivo héroe que se define entre odios y amores, siempre víctima de un sino fatal, desengañado quijote a quien «lo que creía gigantes se le han vuelto molinos de viento» (*Ibíd.*, pág. 222); tan atormentado como él, Carlos Navarro, marido desconfiado de Genara, enemigo enconado de Salvador y desengañado de sí mismo, comienza la vía que le conducirá a la locura; Genara, por su parte, acrisoló su papel de mujer bella e inteligente, apasionada y seductora que, como la España que simboliza, se mueve entre el absolutismo y el liberalismo, juega con los dos enamorados en provecho propio y no es fiel a ninguno porque su volubilidad se lo impide. La España absolutista (Carlos) reconoce su superioridad, la teme y la ama, pero desconfía de ella porque sabe que no le es fiel, y acabará odiándola; la España liberal (Salvador) se siente irresistiblemente atraído por ella, pero en el fondo la desprecia y anhela amores más constantes y serios.

En el Trienio Liberal (1820-1823) los masones y los comuneros («intelectualidad» y populacho) forman nuevas camarillas tan inefaces por exceso como

por defecto. Las sociedades secretas, los clubes y los cafés políticos son el marco de las intrigas de la época; como ocurre en *El Grande Oriente*, activa sociedad secreta cuyos componentes, los masones liberales que sólo saben hablar, son tan ineficaces y negativos como los comuneros que se ven dominados por el fanatismo. La logia masónica y sus ritos aparecen descritos en un nuevo episodio, *El Grande Oriente* (1876), por un narrador cuidadoso e irónico muy buen conocedor de sus entresijos y que aprovecha la ocasión para emitir severos juicios sobre estas sociedades. Paralela atención y juicio no más benévolo merece la Asamblea de los Comuneros en cuyo seno las camarillas populares representaban las voces del pueblo en las conspiraciones. Los distintos bandos se transparentan igualmente en la ficción mediante personajes de gran relieve que el azar acerca a Monsalud: un exaltado comunero, el maestro don Patricio Sarmiento, cuyo retrato merece una de las mejores caricaturas literarias galdosianas, y un antiguo absolutista y afrancesado, don Urbano Gil de la Cuadra. La hija de éste, Solita, llegará a ser la encarnación del ideal medio a que aspirará Monsalud: no es bella ni demasiado inteligente; sólo es bondadosa y dispuesta siempre a sacrificarse en aras de su deber y a renunciar a todo si así se lo indican los que ama. Salvador, aún el héroe romántico, exaltado, ardiente y apasionado que culpa al destino de sus continuas decepciones, protagoniza en este episodio una breve novela insertada que el autor titula *Del amante engañado* (1925, pág. 141) y que tiene como coprotagonista a Andrea, bellísima joven, impetuosa e impulsiva, en quien el desorientado liberal vio como «un respiradero, un escape» (pág. 149).

La incierta situación que culminó en los enfrentamientos armados entre la milicia y la guardia real el 7 de julio, y que supusieron una victoria constitucional sobre las intrigas urdidas por la camarilla fernandina, sirve de marco a un atractivo y dinámico cuadro urbano que, en el siguiente episodio (*El 7 de julio, 1876*), armoniza en común interés la estampa histórica y el entramado novelístico. A los dos planos conviene la definición que de los hechos apunta el autor: «duelo en que se empeñan rencorosamente Despotismo y Libertad» (1928, pág. 166). En efecto, y paralelísticamente, así como los liberales procuran la continuación del régimen constitucional perorando, discutiendo y hasta enfrentándose en clubes, tertulias y sociedades secretas mientras se suceden las intrigas absolutistas en los espacios reales (Fernando VII es ahora Fernando VII *el Seducido*), Monsalud prosigue su camino de héroe apasionado, ofuscado esclavo de sentimientos «ardientes, furiosos, tiranos» (*Ibíd.*, pág. 104), que se deja encandilar en la persecución de equívocas quimeras desatendiendo el ideal sereno y seguro que tiene a su alcance y que no sabe ver. Para implicar eficazmente historia y ficción y para encarnar la tesis de que el fuego político puede cambiar la naturaleza de los hombres, Galdós cincela dos figuras contrapuestas. Una de ellas es don Benigno Cordero, comerciante de encajes y, «como buen patriota, hombre de medida y prudencia» (*Ibíd.*, pág. 138), que «no había matado nunca un mosquito, [que] no era intrépido, ni siquiera valiente» (pág. 180), y que se transformó (de «cordero») en el Leónidas de los milicianos hasta convertirse en el verdadero héroe de la puerta de Boteros. La otra figura es el ya conocido don Patricio Sarmiento, que deja de ser el miliciano bienintencionado y pacífico para convertirse en un sicario fanático, evolucionando su personalidad hasta un lamentable declive que acabará en el más absoluto egoísmo y en la locura.

La vuelta al recurso técnico de las memorias personales y la recurrencia al tema del manuscrito incompleto y hallado por azar, de tan feliz tradición, sirven de marco formal a un nuevo episodio, *Los cien mil hijos de San Luis* (1877), rico en profundas reflexiones políticas y amplio en espacios (Madrid, Seo de Urgel, París, Sevilla, Cádiz). Se enmarcan en él los hechos históricos que desencadenaron el triunfo del absolutismo y la caída de la Constitución gaditana de 1812. El entramado novelístico domina los hechos de tal manera que la historia, aparentemente, queda oscurecida por aquélla. Pero no es así, porque un doble paralelismo enlaza los planos: Genara-España es la bella y calculadora esposa del guerrillero absolutista, veleidosa e inconstante que se siente enamorada, romántica y desazonadamente, del atractivo liberal, al que persigue y a medias consigue y al que inútilmente intentará rescatar. Pero Genara, como España, tiene un enamorado francés de cuyo cortejo galante —de no muy honrados fines— ella se aprovecha entreteniéndolo con argucias y utilizando lo ventajoso de la situación. Entre tanto, Solita, el ideal medio que es la otra enamorada de Monsalud, continúa desolada, siempre esperando.

En *El terror de 1824* (1877) se realza una pintura dolorida y patética de los primeros tiempos de aguda represión fernandina, bajo el símbolo de la horca solemnemente elevada en la plaza de la Cebada para escarmiento de los vencidos. Es el episodio de los personajes siniestros: Chaperón, Romo, Lobo, El Trapense..., macabros ejecutores del terror absolutista que merecen del autor verdaderos latigazos de adversa —y magnífica— caricatura. Paralelamente a la crónica histórica, la novela reviste tintes sombríos con episodios de encarcelamiento y dolor para Sarmiento, Solita y Cordero y con la ausencia del liberal Monsalud, del que sólo llegan espaciadas y breves noticias epistolares. El liberalismo, en efecto, está agazapado; y sus seguidores, bien se pliegan a las circunstancias para sobrevivir (como don Benigno Cordero, aunque «antes creyera que el sol salía de noche que deja de ver en la libertad, en el progreso y en la soberanía del pueblo, la felicidad de las naciones», 1929, pág. 127), bien se ven arrastrados a la desesperación y la locura, como don Patricio Sarmiento, que llega a aceptar valerosa y alegremente la muerte, convertido —como aquel cervantino licenciado Vidriera— en un «loco quijotesco que dice verdades». La digna muerte literaria de don Patricio Sarmiento (ahora «representativo de los [individuos] anónimos que ignoran su capacidad de heroísmo»; Gullón, R., 1989, pág. 174) cierra el episodio como lo había abierto la indigna y real de Riego, ejemplo de la degradación personal: el escenario del cadalso los une como actores forzosos. En el paralelismo antitético, el autor explicita su personal revulsión ante el envilecimiento histórico del general, que le afecta como una traición.

Con *Un voluntario realista* (1878) la narración se sitúa en las tierras catalanas donde se erigen «los apostólicos», absolutistas más allá del absolutismo, que consideran blando y moderado el gobierno de Fernando VII. Ante hecho histórico tan oscuro y negativo (revolución apostólica de 1827, guerra civil dentro de la guerra civil) el autor crea un folletón de bien cercanas significaciones en el marco de un convento de monjas poco ejemplares. Allí personifica el fenómeno apostólico un solsonés, Pepet Armengol —*Tilín*—, criado entre monjas y enloquecido por la lectura de libros de historia; un extraño caballero andante sin ideales sublimes que llega a ser intrépido y exaltado realista y cuyos ardores ro-

mánticos le impulsan a las acciones bélicas más atrevidas y hasta al sacrificio de la propia existencia. El contrapunto femenino de *Tilín* es sor Teodora de Aransis, imagen de la monja «regalada» de la época, enclaustrada sin vocación, sensual e insatisfecha, que es tan exaltada como aquél pero más artera. Personajes y ambiente, conjuntados con el hecho histórico de oscuros entresijos («la historia no ha podido esclarecer con su luz las lobregeces de este hecho que sólo puede compararse a las tenebrosas demencias del suicidio», 1929, pág. 218), desequilibran la estructura general del episodio para deparar amplio espacio a un narrador especialmente involucrado. Éste dedica un capítulo monográfico (el 25) a las reflexiones más negativas sobre la coyuntura histórica y se apoya en situaciones límite para la ficción, como el suicidio inducido y la personificación de una conciencia acusadora que denuesta contra la vida en los conventos.

Se recuperan los espacios madrileños para los dos últimos títulos de la serie que, además, tienen en común el atractivo de un narrador ameno, optimista, bien seguro en su papel, claro exponente de la madurez del creador que, ante el cercano fin de su novela, parece desembarazarse de estructuras rígidas para realizar atractivos quiebros de estilo y permitirse guiños cómplices ante el lector.

Los apostólicos (1879) es un episodio especialmente rico en referencias, con un narrador bienhumorado y sugestivo que desvela opiniones particulares sobre los hechos históricos a la par que demuestra amplio conocimiento de la literatura de la época y sus entresijos. Los hechos históricos se sitúan en los últimos tiempos de Fernando VII, el de los cambios que impuso la presencia de la reina María Cristina y el de la vuelta de los liberales exiliados que, a su vez, añaden el atractivo de la irrupción de los nuevos aires románticos. Paralelamente, la novela muestra el acomodo de la España media, resignada —práctica y hasta alegremente— a los tiempos. Don Benigno Cordero («el acabado tipo del burgués español... [como símbolo] de la formidable clase media... que nació en Cádiz», 1923, pág. 29) busca su felicidad procurando su boda con una Solita («doña Sola y Monda», *ibíd.*, pág. 113) rescatada del iluso ideal liberal y resignada a compartir con él de una *aurea mediocritas* en marco campesino. Salvador Monsalud, desengañado de la política y rehabilitado personalmente, también parece haber hallado su ideal en los placeres medios y anhela «un rincón en que ocultarme y a donde no llegue el fragor de la lucha» (pág. 230). Genara, nunca satisfecha, busca paliativos a sus frustraciones en la poesía byroniana, mientras el cortesano Pipaón, que conocimos en *La segunda casaca*, continúa medrando acomodaticia-mente en todas las situaciones. La encarnación del espíritu apostólico consigue una magnífica creación en este episodio: don Felicísimo Carnicero, grotesco «hombre fósil» que vive entre legajos polvorientos como él, y a quien dedica el autor una de sus más grotescas, amplias y demoledoras caricaturas.

Las intrigas cortesanas en torno a la enfermedad del rey en La Granja (el temor de su muerte, las esperanzas del infante don Carlos en sus derechos divinos, la llegada de la princesa Carlota con la famosa bofetada a Calomarde...) son objeto de análisis interesado, sugestivo y subjetivo en los cinco últimos capítulos del episodio. Verán su continuación en el siguiente, *Un faccioso más y algunos frailes menos* (1879), con los últimos tiempos del reinado de Fernando VII y la explosión de la causa carlista a su muerte. Mientras, los isabelinos (ahora el populacho también) cometen desmanes y crueldades en acciones que van a culminar

en la desordenada matanza de los frailes, «uno de los más feos crímenes que se han cometido en España» (1924, pág. 312). En el plano social, los antiguos emigrados (entre ellos las primeras figuras de la literatura romántica) aglutinados en clubes o en tertulias, intrigan y proyectan; presagian nubarrones de tormenta que ha de afectar igualmente al plano novelístico. Los dos hermanos, Fernando y Salvador —el antiguo absolutista y el liberal—, se reconocen, coinciden en los mismos pensamientos y no pueden evitar ser uno sombra del otro; pero, como en España, la reconciliación total es imposible. Un don Benigno Cordero envejecido —como la clase media que representa— busca lo mejor para Solita, que, como España, tiene en Salvador y en don Benigno dos pretendientes bien desiguales en edad y en perspectiva de futuro. Don Felicísimo Carnicero, el símbolo de la oscuridad, desaparece en un incendio con su casa y sus legajos polvorientos en cuadro sombrío, semejante al sórdido realismo casi esperpéntico, de miseria moral, enfermedades y ruinas que se dibuja en los ambientes. Genara, en cuya tertulia se ha reunido la nueva clase política con un programa de moderación, de equilibrio entre absolutismo y liberalismo, de prometer y no cumplir, cierra aquí su periplo huyendo de Madrid ante la amenaza del cólera morbo. Pipaón, ahora «liberal convencido» culmina «su brillante carrera» casándose con la hija de Carnicero y adquiriendo la fortuna de su suegro y el título de marqués de Casa-Pipaón. Todo queda cerrado. En las líneas finales, el narrador declara la definitiva conclusión de la serie. Por ahora (1879), también de su novela histórica.

5.3.7. La tercera serie

Tras diecinueve años de silencio, reaparecen los *Episodios nacionales* con una tercera serie que noveliza la etapa histórica de los primeros años del reinado de Isabel II: las sucesivas regencias y las guerras carlistas, hasta la boda real. En esta nueva serie se evidencia la madurez del autor, que conjuga selectivamente los distintos universos (el de los hechos históricos, el del ambiente literario-cultural de la época y el del vivir cotidiano) aglutinados mediante la ficción narrativa. De estos universos, no es el de los hechos históricos, decepcionantes en sí —generalmente— y más decepcionantes aún desde la perspectiva de fin del siglo desde el que el autor los recrea, el más destacado¹⁷; más parecen interesar al autor los hitos literarios y ambientales y las psicologías individuales, ya de los protagonistas históricos, ya de los individuos, arquetípicos personajes de ficción. Más parece interesarle llevar a cabo una artística parodia de la época romántica a cuyo espíritu se adecua la trama novelística, sobre cuyas exageraciones ironiza pero cuyos principios elementales aprovecha (Ciplijauskaitė, 1988), aunque en-

¹⁷ El desmoronamiento de la Restauración al que asiste Galdós cuando reinicia los *Episodios* (1898) agudiza su visión antibélica y propicia que la sustancia histórica de la serie quede soterrada bajo lo novelesco (Casalduero, 1977, pág. 140). Desarrolla toda ella una visión negativa de la guerra carlista como doblemente fratricida (porque fratricidas son todas las guerras; ésta, además, es entre hermanos, Regalado García, 1966, pág. 327) y además inútil, pues las dos «causas» son en el fondo iguales (Arencibia, 1989, pág. 298).

juiciados desde la distancia cronológica y desde la contraposición clásico-romántico con un balance final más propicio a lo primero¹⁸.

Reinicia Galdós la nueva serie con *Zumalacárregui* (1898), que, como el primero de los títulos —*Trafalgar*—, es la narración de una derrota cuyos sacrificios y heroísmos se gastan en una causa que no responde a los intereses de España y cuyos líderes —ejemplares— aceptan noblemente la muerte (Dendle, 1980b). También como aquel primer título, es *Zumalacárregui* un episodio cuya estructura argumental «cerrada» en torno a unos protagonistas (más cerrada que la de *Trafalgar*), permite lectura aislada y cierta consideración de independencia respecto al resto de los títulos de esta tercera serie. Contiene, sin embargo, todos los elementos que van a ser característicos de ella. Respecto a la historia: la crueldad inútil del conflicto civil, las equivocaciones del carlismo y el heroísmo callado del pueblo, víctima inocente de la contienda. Respecto a la ficción: el folletín y las coincidencias románticas, elementos que convertirán a este episodio en «fachada romántica de la tercera serie» (Rodríguez & Schraibman, 1968, pág. 177). El cuadro histórico y de época que se dibuja es perfecto, como perfecto es el ensamblaje entre historia y ficción mediante la configuración paralela de los hechos que protagoniza el general carlista y los que se centran en el personaje José Fago, hasta llegar a confundirse en su igual condición de víctimas de una idea falsa. Zumalacárregui se convierte en prototipo de un mártir que sucumbe ante la envidia y ante la incompetencia, con especial significación simbólica: de la historia española, de la fuerza nacional que amaba y defendía al carlismo, y del final de ese ideal que fue «enterrado con los huesos de Zumalacárregui» (1924, pág. 308). En la ficción, el personaje de José Fago («un incensario que va y viene, echando humo», *ibíd.*, pág. 123) personifica la ambigüedad, la duda, e intenta recuperar su identidad recuperando su pasado mediante el amor, o afianzando su presente mediante la milicia. Nada logra. Como el carlismo y como los carlistas, que intentan huir de sus limitaciones persiguiendo un fantasma, Fago se enfrenta a su camino sin serenidad ni lógica, sin atenerse a las realidades, febrilmente, como el lunático inseguro, atormentado e inestable que ha llegado a ser. Junto a Zumalacárregui —de quien llega a ser involuntario álgter ego— conoce momentos lúcidos y prometedores, como los conoció el propio general y como los conoció el carlismo; pero como ellos sucumbirá, y por los mismos males: por propia falta de ideas y de lógica, pero también por la incompetencia, la obcecación y el fanatismo de sus dirigentes.

El período político de la regencia de Mendizábal engloba los hechos del nuevo episodio, que lleva su nombre, *Mendizábal* (1898). Se abre en él un atractivo cuadro de época que irá desarrollándose en el resto de la serie, y que permitirá contemplar los hechos históricos desde la contradicción de los dos bandos de la guerra fratricida y desde una neutralidad dolorida que reconoce errores semejantes en unos y en otros. Se abre también un folletín romántico que marcará la

¹⁸ Frente a otras opiniones (Regalado García, 1966, pág. 29), la madurez del creador de la tercera serie de los *Episodios* ha sido puesta de relieve, principalmente, por Ricardo Gullón (1974), que señala en ella al Galdós maduro «que no sólo esquivó los riesgos de la politización y el moralismo, sino que estableció la relación personaje, narrador, lector en un nivel de perfección análogo al de las mejores novelas de la época» (pág. 59).

pauta de la derivación de la novela (Gullón, R., 1974). El autor parece momentáneamente despreocupado de simbologías políticas para recurrir a las sociales y esbozar las líneas de una España en donde bulle el romanticismo. Allí surge Fernando Calpena, figura de perfiles bien tópicos en las novelas decimonónicas del «realismo romántico» (padres desconocidos, misteriosa esfinge que lo protege, amor apasionado que lo atormenta). Calpena clarifica «la vida de la época, la España de 1835-1836» (Cardona, 1988, págs. 109-110, y es destacado personaje aglutinante en una serie que atenúa la relevancia del protagonista único abriendo perspectivas más variadas, con múltiples protagonismos. La contraposición «clásico-romántico» es tema constante en el episodio, como va a serlo en el resto de la serie; Calpena está educado «en clásico» pero las frustraciones amorosas lo convertirán en desheredado de la suerte («como Anthony, el héroe de Dumas», 1929, pág. 214) y, por tanto, en romántico arrebatado que reniega del «justo medio» y que está dispuesto a romper con todo para seguir las leyes del amor. En la situación política de fondo, Mendizábal («don Juan y medio»), el defensor de la reina es otro romántico que, en un fondo de continuas intrigas, no «remata la suerte». Halla su paralelismo en el personaje de don Pedro Hillo, mentor de Calpena que, actuando a «lo clásico», sí la remata respecto a su protegido llegando hasta la cárcel para «salvarlo».

En *De Oñate a La Granja* (1898) se distribuyen los espacios entre la Corte madrileña y la zona del norte español (Oñate, cuna del carlismo). Las referencias descansan en los vaivenes de la Corte y sus sucesos: como el motín de los sargentos de 1836, un amago de lo que será años más tarde la revolución y el motivo que despertará la reflexión de un narrador experimentado y pesimista respecto a la resistencia de España, cuya pasividad fatalista reprueba. Más que del relato de hechos históricos, se trata de la «observación» (1925, pág. 164) de los mismos desde la historia integral, es decir, desde su interpretación en «el fulano individual». Las cartas de «la incógnita» son magnífico recurso para diseccionar intencionadamente los hechos históricos y para enjuiciar los sucesos de la época (políticos, sociales, artísticos y literarios) desde un perspectivístico desfile de personalidades agudamente analizadas. El romanticismo de Calpena lo lleva a correr tras la ilusión —Aura— como corre don Carlos tras la suya —el trono de España— y como los carlistas ingenuos y devotos lo hacen tras el posible rey. Son realidades que parecen cercanas y posibles pero que, por inconsistentes, siempre se alejan. Se habla ya de Vergara y suenan aires de revolución, mientras hace su aparición Demetria, la mujer ordenada e ideal, para la que Calpena busca un doble de sí mismo, «su otro yo».

Hay episodios «activos», especialmente ricos en referencias históricas e hitos bélicos, y episodios «pasivos» en los que aquéllos son mera referencia para centrar la atención en ambientes de la vida cotidiana. *Luchana* (1899), el siguiente, es episodio eminentemente activo, incluso cuando de la trama de ficción se trata. Su estructura se apoya en la contemplación de dos hechos contrastados: en ambos existe lucha y conflicto con resultado final de vencedores y vencidos. En los espacios, los dos campos opuestos —carlistas y cristinos— están igualmente presentes en el hilo narrativo y conducen la acción desde Madrid hasta Bilbao. En la historia, dos hitos bélicos sirven de inicio y de remate: la rebelión de los sargentos de La Granja y la acción gloriosa de Espartero en Bilbao, que le valió el

ducado de Luchana. En la ficción, Fernando Calpena comparte protagonismo con Zoilo Arratia, su rival en el amor y figura contrapuesta a él por la fuerza del primitivismo y el voluntarismo humanos frente a la reflexión conforme y acomodaticia del otro héroe. En el paralelismo historia-ficción, Calpena, como los sargentos, «ha hecho la revolución en su esfera» (pág. 40) yendo tras Aura, su ideal romántico; mientras, Zoilo realiza una hazaña amorosa semejante a la de Espartero cuya victoria —arrojo humano y decisión viril— se asemeja a la particular de Zoilo que consigue a Aura por la fuerza de la voluntad (Lucho es su diminutivo: su acción es una nueva «luchana»). Asimismo, igual que la gloriosa acción de Luchana no ha significado el fin del litigio, pues Espartero ha de refrendar su victoria en el simbólico abrazo de Vergara, Zoilo también ha de refrendar la suya: ambas se resolverán dos episodios adelante y en el mismo marco de la ciudad de Durango. En la estructura textual, la narración se resuelve en dos unidades casi semejantes desde la perspectiva de Calpena y desde la de los Arratia. En este sentido y estructuralmente, la novela de los Arratia, protagonizada por Zoilo, es una nueva «historia dentro de la historia» tan del gusto del autor según el modelo cervantino.

Los hechos de la campaña carlista en la zona del Maestrazgo donde sobresalió —donde *se hizo*— Ramón Cabrera, conforman el marco histórico de *La campaña del Maestrazgo* (1899), episodio itinerante cuya acción recorre toda la geografía de la zona. Como había hecho respecto a Zumalacárregui, Galdós traza con respeto y ecuanimidad la pintura del guerrillero carlista, sin menoscabo de sus crueldades pero aseverando justificaciones en las circunstancias —propias y ajenas— que lo forjaron como incansable «domador de los pueblos». En la expedición carlista figura, bien a su pesar, don Beltrán de Urdaneta, atractivo personaje de la serie que se erige en esta ocasión en indiscutible protagonista de la ficción. El temple de Urdaneta, hombre experimentado, sereno y avezado, sirve de contrapunto a los cruentos hechos bélicos y a la peripecia de algunos de sus individuos, como —en la ficción— Nelet Santapau, que protagoniza con la extraña monja Marcela una nueva narración episódica y cuya trágica inquietud y horrible fin simboliza el de la España triste que le dio vida. El narrador de este episodio, bien seguro en sus planteamientos técnicos y especialmente bienhumorado, acude a la creación de una serie de personajes «arrepentidos» para dar noticia de los horrores de la campaña carlista. Igualmente, no duda en alardear de su omnisciencia para anunciar hechos futuros o para dar noticias indirectas al lector; o también para destacar, una vez más, la preeminencia de la historia menuda sobre la grande. Agazapado tras este narrador, el autor, en la atalaya de su experiencia y desde «la ventanita para ver la Historia [que no debe faltar] en el reino chico de cada uno» (1924, pág. 299) se desdobra en la experiencia madura de Urdaneta para estampar, en un forzado testamento, interesantes admoniciones fundadas en la intención de asentar un futuro patrio sin los errores del pasado.

Con estructura totalmente epistolar, muy adecuada a la realidad de los contenidos y a la época a que se refieren, el autor dedica *La estafeta romántica* (1899) a la tarea de desentrañar tramoyas folletinescas, y a dibujar el paisaje de esplendor del movimiento romántico en España con trazos no exentos de ironía realista. Tras la acción épica del episodio anterior, éste es totalmente «pasivo»

con dominio casi absoluto de la ficción y en donde la literatura llega a formar parte de la vida cotidiana. Las cartas de la imaginada estafeta se cruzan dificultando la estricta cronología de los hechos pero permitiendo, con atractiva multivocidad, multiplicar perspectivas y escenarios y añadir al relato variedad, riqueza y eficacia; en ellas las noticias históricas —últimos y frustrados intentos de don Carlos— sólo se registran en la voz epistolar de don Beltrán de Urdaneta, que remata el ciclo narrativo. La novela «añadida» de este episodio puede ser la de Pilar de Loaysa, madre de Calpena, víctima de una educación equivocada, que se erige en verdadera heroína de una historia romántica con adulterio incluido curiosamente enjuiciada desde la comprensión, la benevolencia y hasta la admiración.

Vergara (1899) es, de nuevo, un episodio «activo». El histórico y simbólico abrazo de Maroto y Espartero en Vergara —fin virtual del problema legitimista— remata el texto y a él derivan las secuencias históricas del mismo. Pero es este episodio pródigo en abrazos refrendadores de legitimidades diversas: el de Calpena y su madre, que lo abre, y el de Zoilo Arratia y su, por fin, recuperada esposa, que lo cierra. Ambos son broches de oro más espontáneos y sólidos, sin duda, que el abrazo de la historia real. Es *Vergara*, consecuentemente, episodio de conclusiones felices en la realidad histórica y en la ficción. Concluye el tema de las legitimidades de Isabel II y de Calpena, y también la novela Zoilo-Aura, una vez confirmada por los hechos la legitimidad de estos amores. En ambas situaciones ha intervenido directa y ardientemente Calpena. De los diversos abrazos se espera la paz que simbolizan; pero la histórica no va a ser muy larga, según augura la presencia de Santiago Ibero, encarnación de la España nueva y eterna, siempre guerrera, que está convencido de que la paz que traía el convenio era mera tregua y sólo expresión del cansancio: «se nos permite echar una siesta» (1929, pág. 323).

Es *Montes de Oca* (1900), episodio activo-pasivo (a la vez reseña de hechos políticos y pintura de época en los ambientes urbanos) centrado en la figura histórica de Manuel Montes de Oca, el militar cristino que muere por un ideal —la causa de María Cristina— en actitud romántica muy en consonancia con los tiempos (Tierno Galván, 1979). En estrecho paralelismo con él, el protagonismo en la ficción corresponde esta vez a Santiago Ibero. Éste, en primera fila de los hechos históricos como coronel al servicio de Espartero en Madrid, centra en su persona la pintura social de la época además de los hechos de ficción en su relación con la familia Milagro, especialmente con Rafaela del Milagro, «la perita en dulce», vértice en la relación de ambos héroes. En los entramados novelescos, el nuevo capítulo de la guerra fratricida que Montes de Oca encabeza despierta los juicios doloridos del narrador. Éste abandona totalmente su pasividad no sólo para juzgar protagonistas y hechos, sino para —destacando su omnisciencia— jugar con los personajes haciéndolos actuar y reflexionar a su gusto y, al margen de los hechos históricos, «entretenerse» complacidamente en los ficticios y literarios. La similitud antitética de Montes de Oca e Ibero en actitudes humanas y políticas es manifiesta, pues los que pudieron ser amigos rivalizan por unos mismos ideales, contrapuestos como caras de una misma moneda: ambos son amantes —idealista el primero, realista el segundo— de una misma mujer (Rafaela Milagro) y de una misma España; y ambas entidades femeninas (la mujer y Es-

paña) «se defienden como pueden» de militares asentados en la realidad (en los dos casos, Ibero) y de idealistas fuera de ella (en ambos casos, Montes de Oca), que acaban por enfermarlas. Simbologías y paralelismos se entrecruzan de forma atractiva: Ibero (ojos negros = la tierra, la realidad) y Montes de Oca (ojos azules = el cielo, la «idealidad política») aman a España, que es a la vez la ajustada a los hechos de Espartero (y por tanto la de Ibero) y la de los «moderados» que conspiran a favor de la reina María Cristina (la de Montes de Oca); como Ibero ama a la realidad Rafaela y a la idealidad Gracia, ama Montes de Oca a la realidad Rafaela y a la idealidad María Cristina. Ibero, en sus primeros meses en Madrid, ricos en vaivenes y zozobras políticas y personales, se siente subyugado —como Montes de Oca— por el atractivo personal de la reina en cuya ausencia o presencia ve —idealmente— coincidir sus pesares o sus alegrías. El importante papel que Ibero va a desempeñar en las últimas horas del militar cristino (últimas páginas del episodio) los hará confluír antagónicamente: Montes de Oca, asumiendo con gran dignidad el papel de héroe romántico idealista y trágico, logrará conturbar poderosamente a Ibero, que imbuido también de romanticismo, se conmocionará hasta los límites de la locura sobre el telón de fondo de una terrible tormenta (la naturaleza de acuerdo con las exaltadas turbaciones humanas). Pero si Montes de Oca es siempre un romántico, el estado de Ibero es sólo accidental, pues se encargan la realidad y el sentido práctico de su amigo Calpena (en otro episodio) de hacerlo volver al redil de lo clásico.

Tomando como título el apelativo que se daba a «los que componen la camarilla del regente [Espartero]», prosigue Galdós en *Los ayacuchos* (1900) su novela episódica para cerrar temáticamente esta serie. En la ficción, concluye, efectivamente, la peripecia de Calpena y la de Ibero (el uno, ferviente ayacucho, reflexivo y puntualizador con una asumida «serenidad clásica»; el otro, reconquistado «al modo revolucionario» de un episódico misticismo). En la historia, concluye el protagonismo de las regencias: la de Espartero y las conspiraciones de los moderados (absolutistas y moderados —por separado— frente a los liberales). En fondo muy destacado se dibujan los disturbios sociales en Barcelona, explicados (se encarga de ello un Calpena bien interesado) como falsamente republicanos, como meros manejos antiesparteristas protagonizados por un pueblo «criado en la inocencia y en la ignorancia de la ciencia política» (1924, pág. 260). Es este episodio «pasivo» en que los hechos históricos de resonancia épica (los de Barcelona) se enfocan indirectamente desde las noticias epistolares mientras aparecen destacados —casi siempre del mismo modo epistolar— las pinturas de un Madrid urbano, bullente y pintoresco, que es sede de tertulias literarias románticas —ya en decadencia— y de interesantes estrenos teatrales. Tangencialmente se dibujan espacios no habituales en el autor: una Barcelona en armas, y una costa catalana que da pie a descripciones marinas también inusuales.

Bodas reales (1900), auténtico «broche de oro» de la serie, es un interesantísimo episodio que se podría considerar «activo» por el interés y la rápida sucesión de los hechos históricos que en él se contemplan (fin de la regencia de Espartero, gabinete Olózaga, Narváez, González Bravo... y la compuesta boda de la joven reina) y por la oportunidad y la claridad del juicio que sobre los mismos se vierte. En comparación con la historia y en relación directa con la boda entre

Isabel y Francisco de Asís, un autor interesado en la consideración negativa de los hechos, desarrolla la novela imbricando ambas peripecias para contraponer los sucesos ficcionales a los históricos en igual o superior plano de relevancia y dignidad. Entre el pesimismo y la negatividad general de los juicios históricos (sobre todo los dedicados a algunos protagonistas, como Narváez o González Bravo) destaca la benevolencia en cuanto a opiniones sobre la joven Isabel II, cuyos errores se imputan a los que pusieron la nación en sus manos juveniles y mal formadas, propiciando que jugase «con el país como con una muñeca más» (1925, pág. 88). Entre historia y novela, y redondeando la «historia integral», despliega este episodio un atractivo, eficaz y variado cuadro de época que refleja el mundo popular madrileño de mercados y ambientes pueblerinos de la zona sur («lo más septentrional de La Mancha», *ibíd.*, pág. 6), los ambientes sociales elevados y los entresijos de la Corte, y, también, el espacio cultural del momento (teatro, literatura, música clásica, ópera). En el cuadro, y entremezclados, se retratan la familia real, los políticos sucesivos tras la caída de Espartero y, con ellos, los contrapuntos novelísticos que le confieren autenticidad y vida: el digno y «consecuente» cesante, el nuevo funcionario, el «positivismo sanchesco» de las manchegas, la camarista de palacio portadora de todas las noticias, la clarividente ignorancia de doña Leandra... Como ha señalado lúcidamente Diane F. Urey, este último episodio revisa e interpreta «la época delineada por la serie entera e, implícitamente, la de las dos series anteriores» (1988, *ibíd.*, pág. 114). Desde este prisma de «revisión» interesada de la historia, destaca Urey una visión doblemente irónica de la misma, tan grotesca como corrupta y marcada por la muerte, el adulterio y la caída de los ideales. El único rasgo heroico corresponde al personaje de doña Leandra, una quijotesca loca que sucumbirá como lo hicieron los otros locos idealistas de la serie, Fago, Nelet o Montes de Oca.

5.3.8. La cuarta serie

Pérez Galdós escribe los 10 títulos de la cuarta serie entre abril de 1901 y mayo de 1907. Históricamente, abarca los años difíciles y tormentosos del reinado de Isabel II, desde su subida al trono hasta su exilio en Francia. Aires revolucionarios, pues —los europeos del 48 y su reflejo español que culmina en el triunfo de la Gloriosa—, envuelven la serie, que se estructura jalonada en títulos correspondientes a hitos de la misma, ya históricos (sucesivos intentos internos de revolución y de involución y guerras fuera de las fronteras: *Las tormentas del 48*, *La revolución de julio*, *Aita Tettauen*, *Carlos VI en La Rápita*, *La vuelta al mundo en la “Numancia”*), ya explicadores de hechos (las intrigas religiosas: *Los duendes de la camarilla*), ya dedicados a destacados protagonistas de los mismos (*Narváez*, *O'Donnell*, *Prim* e *Isabel II* en *La de los tristes destinos*).

Aquel autor ilusionado que iniciara la redacción de los *Episodios nacionales* con el optimismo de unos hechos épicos positivos y que confiaba en la misión interpretativa de la historia como maestra de conductas futuras, ha llegado a un momento vital e histórico poco favorable en el que juegan no poco papel los efectos del llamado desastre del 98. Ha llegado también a un interesante momento de madurez intelectual y personal. De este modo, el historiador poco op-

timista se une al novelista maduro y sólido para depararnos en estas últimas series —en esta cuarta serie, por tanto— unas obras literarias de gran calidad en las que se agudiza la aguda percepción de simbologías que encadenan personajes y temas. Si el protagonista único había desaparecido a partir de la segunda serie y en la tercera hablábamos de la presencia de varios, ahora actúan de contrapunto a los históricos (Narváez, Prim, O'Donnell, Isabel II, principalmente; también sor Patrocinio y el P. Claret) encarnaciones literarias perfectamente trazadas desde su funcionalidad simbólica (Santiago Ibero, Teresa Villaescusa, los Ansúrez) o desde su papel de testigos explicadores de los hechos (José García Fajardo, Eufrasia Carrasco o Juan Santiuste *Confusio*). Asimismo, perfectamente conjugadas en la trama histórica, se perfilan distintas y simbólicas historias de amor, episódicas en sí e identificadas con el episodio correspondiente. Así, los amores de García Fajardo, apasionados o regulados en un matrimonio conveniente, se adecuan a los sedimentos de su personalidad y a aquellas «tormentas del 48», amenazadoras pero que no llegan aún a romper nada; del mismo modo, la España represiva de Narváez sirve de marco a los anhelos de libertad amorosa que el propio Fajardo protagoniza en sus amores «revolucionarios» con Eufrasia o en sus ansias, no por platónicas menos ardientes, por Lucila Ansúrez, aquella encarnación de una España ideal y soñada. Siguiendo con estas historias, *Los duendes de la camarilla* relatan los apasionados amores de Lucila con el capitán Gracián que se frustran por las intrigas oscuras de la exclaustrada Domitiana, en paralelismo con los soterrados manejos eclesiásticos contra los intentos de revolución política; por fin, Mita y Ley (Virginia y Leoncio Ansúrez) son los revolucionarios enarboladores de la bandera de la libertad y el amor en una España que intenta una revolución total que no llega.

Lo que Galdós llamó *Las tormentas del 48* (1902) —primer título de la serie— son ecos de los vientos socialistas europeos que consiguen sacudir en sucesivos intentos revolucionarios a una España temerosa que reacciona con el moderantismo represivo de Narváez. Símbolo de esa España es José García Fajardo, que retrata en unas sugestivas *memorias* su personalidad de parásito cultivado e inteligente, y de suspicaz analista de la realidad. Fajardo es individuo concorde con «la letra» de las nuevas ideas, pero también un vividor con gran sentido práctico cuyo acomodo a una fácil posición burguesa lo impele a la defensa de un «justo medio» propicio para él. Tan cínico y positivista como Fajardo es Eufrasia Carrasco, personaje procedente de la serie anterior y consolidado en ésta con un título nobiliario, que va a acompañar a nuestro memorialista en la nueva serie como contrapunto de noticias políticas y como protagonista interesada de intrigas y componendas. En este episodio, como había ocurrido en *Un cortesano de 1815* en los albores de la segunda serie, Galdós traza el cuadro de una época conflictiva acudiendo al relato en primera persona de un pícaro acomodaticio. Éste se dirige no sin ironía a «la posteridad» para, con propósito docente, exponer y enjuiciar el presente de una sociedad rica en contrastes sociales y en injusticias que su sentido práctico le aconseja soslayar. Ahora, como en el episodio aludido es más rica la pintura de los ambientes que la relevancia de los hechos históricos, centrados en esta ocasión —principalmente— en la oposición a Narváez.

Espacios, hechos, protagonistas y narrador hacen del episodio siguiente, *Narváez* (1902), continuación inseparable del anterior. Historia y ficción se im-

brican para trazar los perfiles de las primeras etapas turbulentas del gobierno Narváez desde la proximidad de gabinetes políticos y cortesanos. García Fajardo, flamante marqués de Beramendi y asentado cómodamente en su pacífica y sólida condición de «hombre-árbol», comienza a sentir, sin embargo, anhelos de un ideal de «alma española» que profile una historia interna de los pueblos, «la historia verdad» (pág. 326), alejada de la historia oficial. Lucila Ansúrez (miembro destacado de la amplia y simbólica familia) será la encarnación de esa imagen ideal a quien un García Fajardo juvenil y entusiasmado por «la efusión estética y la efusión popular» desea como idea y como mujer.

El mundo de las intrigas, principalmente de las religiosas, que conspiran para impedir aires liberales, conforma los variopintos espacios urbanos de *Los duendes de la camarilla* (1903). Paralela y simbólicamente, la España ideal, Lucila, vive su difícil historia de amor con el atractivo pero versátil capitán Gracián, historia que se ve frustrada finalmente por los ardides de la ex monja Domiciana. A la postre, en simbolismo esperanzado, que no real, del autor, Lucila termina aceptando la protección y el respeto de Vicente Halconero, un serio, maduro y ordenado agricultor.

La revolución de julio (1904) es un título centrado históricamente en aquel intento de revolución («...cómoda, casera (...) como un calzado viejo, holgadoito», 1926, pág. 231), producto de una época defraudante que sólo despierta pesimismo y frustraciones, aunque la entrada de Espartero —que cierra el episodio— merezca «explosión grande del entusiasmo inocente y de la candidez revolucionaria» (pág. 325). La línea cronológica de los hechos históricos se continúa desde el episodio anterior para insertar ahora en ellos los perfiles de una historia de amor revolucionaria y romántica —la de Mita y Ley, símbolos del amor y la libertad, lo único grande— que responde a los anhelos de revolución que se revela en el ambiente y en el memorialista García Fajardo, cuya personalidad acusa las crisis del cambio.

Espartero-Narváez-O'Donnell y los consiguientes cambios sucesivos de poder en una sociedad tan degradada moral como políticamente ocupan los espacios del episodio titulado *O'Donnell* (1904), centrado en este personaje como aglutinador de toda una etapa. Mariano Centurión, personaje que encarna a un esparterista convencido, es el auxilio técnico del autor «para ver pasar» la historia desde su espejo. Teresa Villaescusa, por su parte, asume el papel de símbolo de la España de la época, acomodaticia, pragmática y relajada. Como la patria, Teresita carece de hombres propios (padre, marido) que la defiendan y, como ella, se refugia en hombres inapropiados y se degrada cambiando de novios con tanta facilidad como la nación de ministros; cuando se enamora desinteresadamente, sacrifica ese amor a su propia ambición y acalla su conciencia con ideas humanitarias. También la *Gaceta* (personificada espléndidamente como «risueña matrona, alta de pechos, exuberante de sangre y de leche [que] no podía con el gran cuerno de Amaltea que llevaba en sus hombros [para repartir] credenciales», págs. 26-27) sirve de simbólico reflejo de las veleidades políticas de la época. Las coincidencias histórico-ficcionales son asimismo interesantes y bien destacadas: llega al mundo Alfonsito —el futuro rey— y a Madrid Teresa (1927, pág. 211); O'Donnell lee un folletín con su esposa y, como si de novelón semejante se tratara, lo llama la reina a medianoche para cambiar el Gobierno (*Ibíd.*,

pág. 223); la reina no desamortiza y Teresa se convierte en la «mano viva» desamortizadora (*Ibíd.*, pág. 149).

La ciudad de Tetuán —*Aita Tettauén* (1905) «Ojos de manantiales»— meta y centro de la Guerra de Marruecos, da nombre al siguiente episodio. Se trata de una verdadera crónica de aquella acción, estructurada en cuatro partes —unidades de contenido— y novelada eficazmente mediante una sencilla trama que permite la relación de los hechos desde distintas perspectivas. La primera parte contempla los preliminares en Madrid desde un narrador omnisciente con decidida voluntad de crónica que es trasunto de aquel memorialista Fajardo, de quien hereda admiraciones y conocimientos. Las partes segunda y tercera se centran en el meollo de los hechos guerreros desde las dos perspectivas: la española, mediante un narrador escondido tras el personaje de Juan Santiuste encargado de descubrir y analizar en primera fila de los hechos; y la perspectiva árabe, que se revela desde la palabra directa de un improvisado —y falso— historiador llamado El Nasiry, cuyos *tics* estilísticos fingen imitar la más genuina literatura y filosofía orientales y añaden atractivo pintoresquismo a la narración. En la cuarta parte, el narrador vuelve a parapetarse tras Santiuste para culminar la crónica de los hechos y el reflejo de los mismos en una Tetuán abigarrada de gentes, de razas y de religiones. El marco africano suscita interesantes temas que el autor, parapetado en su papel de narrador «componedor», desvela opinando sobre ellos a través de los personajes, especialmente de Santiuste. Así, el tema de la hermandad musulmana-española que convierte la presente guerra en «una civil más», y por tanto abominable; así, el de las distintas religiones (que proseguirá en el siguiente episodio) centrado en la conjunción de las mismas; así, el de la tolerancia y respeto religiosos que se destaca en los judíos; así, el de la libertad masculina árabe en el amor y la defensa en ellos de la sensualidad. Las reflexiones sobre estos temas van a confundir la mente de Santiuste —no es difícil adivinar tras él al autor— que verá disminuir hasta finalizar los ardores guerreros para convertirse en decidido «apóstol de la paz» (1925, pág. 187) y defensor del amor.

En *Carlos VI en La Rápita* (1905) se vuelve a las memorias como técnica narrativa. Las relata un Juan Santiuste bien desengañado de la guerra, más atento a los hechos novelescos que a los históricos y siempre dispuesto a los amores vehementes. Santiuste, llamado ahora *Confusio* como reflejo de su personalidad, dedica los 15 primeros capítulos a la referencia del final de la contienda marroquí y las condiciones de la paz, y los 15 últimos al hecho histórico del proyecto del «pacto de familia» que convertiría a Carlos Luis, conde de Montemolín, en Carlos VI. La irrelevancia del proyecto (al menos para Galdós) merece tratamiento episódico en favor de la ficción y sus protagonistas; como Juan Ruiz —don Juanondón—, un clérigo bien cercano al Arcipreste de Hita y tan propenso al amor como aquél y como el propio Santiuste. En las dos unidades, africana y española, de este episodio hay evidentes paralelismos: el de la «guerra civil» de Marruecos y el carlismo español; el de Erhimo y Donata, las amadas mora y española del protagonista, que revelan una misma exaltación amorosa; y entre el harén de El Nasiry y las muchas amas y sobrinas que tiene en su casa don Juanondón. Igualmente, las palabras de despedida de Confusio a la ciudad de Tetuán («virginal doncella que fuiste antes que el español te cogiera y manoseara»,

pág. 41) ensamblan significativamente adoración histórica y reproche político al episodio novelesco que centra Yohar, la amada judía. Lucila, por su parte, ahora casada con un administrativo, es la imagen de una España «loca por la economía política» que, como ésta, ha adoptado la frase de «menos política y más administración».

La vuelta al mundo en la “Numancia” (1906) refiere los levantamientos populares de la zona de Murcia —incipientes luchas obreras— y las refriegas bélicas españolas en tierras americanas, con especial perspectiva naval. Un personaje de ficción (otro «celtíbero» de los Ansúrez, Diego el Marino) sirve de eje novelesco y de referencia para situar los hechos históricos: es testigo afectado de los primeros y protagonista de los segundos en su calidad de contraamaestre de la *Numancia*, la moderna fragata que dio la vuelta al mundo e intervino en la guerra del Pacífico. Los amores de su hija Mara Ansúrez con un peruano simbolizan la unión España-América y justifican las peripecias vitales del personaje central. Los hechos en sí y los espacios americanos facilitan al autor la presentación de temas interesantes, como la reflexión sobre la causa de las tensiones entre España y la América hispana que se afianzan en los errores de ambas partes (principalmente de España). La consideración de la identidad entre las revoluciones americanas y las de España, ambas «sucesos ya conocidos por la lamentable repetición» (pág. 189) es otro de los temas atractivos de este episodio.

Los dos últimos títulos de esta cuarta serie refieren a los hechos de la última etapa de Isabel II. Historia y ficción continúan imbricadas en estrechos paralelismos. Los principales protagonistas históricos dan su nombre a los episodios: *Prim* (1906), eje de los hechos prerrevolucionarios y figura antonomásica de la ideología liberal que culminaría la Revolución del 68, e Isabel II, *La de los tristes destinos* (1907). En la ficción, Beramendi y su intérprete mental Confusio, son la voz reflexiva de la historia. Tras ella se oculta un autor-narrador desilusionado ante los hechos que analiza, aquellos de los que fue testigo directo en sus primeros años en Madrid y que ahora revive en las peripecias de su personaje el joven Ibero, o Iberito.

Ibero, Beramendi, Vicentito Halconero... («la historia vivida», «la historia acomodada» y «la historia libresca [...] de cuerpo y alma tan desavenidos», respectivamente [*La de los tristes destinos*, pág. 44]) buscan una España con honra a la que todos, de una manera u otra, han de renunciar. Beramendi se siente imbuido de la «efusión estética y de la popular» y es muy crítico respecto a los hechos políticos, pero no será capaz de actuar directamente, sino que se conforma con la «historia lógico-natural» que inventa su álgter ego, Confusio. Halconero, tras luchas y vicisitudes representativas de todas las incertidumbres y los desaliientos de la Revolución, acabará logrando buen acomodo en la nueva situación social. Iberito, por su parte, que es paralelismo ficcional de Prim e hijo de aquel Santiago Ibero que había representado el romanticismo de la España combativa en la tercera serie y que, como aquel romanticismo, ha derivado hacia posturas acomodaticias, se curte solo para llegar a cambiar revulsivamente los hechos. Siente, como su padre y como la España guerrera que representan, los ardores románticos de grandes hazañas e, incondicional de Prim y formado a su lado en las luchas americanas, se encuentra en medio de los preparativos revolucionarios de París y Londres y, luego, en primera fila en la batalla de Alcolea. Pero, sin-

tiendo la desilusión de sus ideales por la crudeza de la guerra fratricida en sí, el joven Ibero no se acomoda a un fácil «justo medio» de renuncia, sino que abandonará España en pro del anhelo de su libertad personal que es la «propia revolución» de sus amores con Teresa Villaescusa. Lo cual no quiere decir que triunfe, pues «caballero sin caballo... que va en busca de aventura nueva... pobre y desnudo» (*La de los tristes destinos*, 1922, pág. 376), él mismo se sabe representante de la «España sin honra» (pág. 380). Teresa, otra adelantada de la libertad en política y personalmente redimida por su Prim particular que es Iberito, se dibuja como contraste paralelístico de Isabel II: habiendo iniciado un camino equivocado (como aquélla: «corazón tierno, voluntad desgobernada» *La de los tristes destinos*, *ibíd.*, pág. 151), habiendo dejado muchos amores en su camino (como aquélla más de 100.000 muertos) tiene más suerte porque es redimida por el amor. Con ese amor abandona España (la reina la abandona ante la indiferencia de todos) y se yergue como «la mujer de los alegres destinos»; porque los personajes de la historia menuda no están tan tiranizados como los de la Historia grande (Arencibia, 1993; Estébanez Calderón, 1989; Ribbans, 1988).

Prim y *La de los tristes destinos* cierran la cuarta serie; pero bien podrían ser considerados como los dos primeros títulos de la quinta —la próxima y última—, o bien considerar a los dos primeros títulos de ésta (*España sin rey* y *España trágica*) como una prolongación de aquélla, tan estrecha es la relación en hechos históricos y en personajes literarios. Ya se palpa en estos episodios lo que se venía atisbando y que en la serie final se verá culminado: la existencia de un narrador-autor cuya presencia anímica y testimonial en los hechos le impide el distanciamiento literario, y cuyo cansancio ante el relato de una historia que va dejando de ser ejemplo digno de juicio positivo motiva que vea escapársele de las manos la estructura clara de aquel «episodio» que conjugaba proporcionalmente la «historia integral». Se trata, además, de un autor-narrador maduro e imbuido de la crisis de las formas novelísticas de su tiempo que ya exploraba nuevos caminos y que, paralelamente a la inauguración de una nueva forma *de mirar* (la Historia, en este caso), inaugura una nueva forma *de hacer*. Los episodios que ahora veremos son magníficos textos, quizá los mejores; pero son muy otros (Triviños, 1987).

5.3.9. La quinta serie

El primer título, *España sin rey* (1908), forma unidad temática con el siguiente para trazar el cuadro de la España de los años siguientes a la Revolución del 68 que se debate en la incertidumbre de su futuro entre varios posibles reyes. En paralelismo simbólico de la ficción, y confiriendo individualidad al episodio en sí, pues lo abre y lo cierra, surge ahora el personaje y la peripecia de Fernanda, que, para no desmerecer de su casta (es hija de Santiago Ibero y hermana de Iberito), rompe con su conducta los usos sociales y morales de la época y se abre a las ideas nuevas y distintas que «volando venían de países remotos, donde la locura es sensatez, y quizá el desorden virtud» (1927, pág. 265). En un ambiente revuelto por insurrecciones revolucionarias y trasnochadas, Fernanda vive aventuras de igualmente trasnochado romanticismo con trágico final. Es la

víctima de don Juan de Urríes (nuevo tipo de don Juan traspuesto al norte y al positivismo de los tiempos) quien, del mismo modo que la intrigante política de su época juega con los posibles reyes, juega con los corazones femeninos. Urríes termina por preferir a la España de las intrigas eclesiásticas (Céfora, «cabeza dislocada», *Ibíd.*, pág. 185) frente a la España liberal (Fernanda, «flor de la ibérica raza», *Ibíd.*, pág. 6), aunque los hechos lo llevarán a una tercera opción más práctica y conveniente a su posición. Junto a Fernanda, y cerrando triángulo amoroso con Urríes, enmarca el episodio don Wilfredo de Romarate —o don Gaiferos, como también se le llama— un entrañable vejestorio, quijotesco defensor de la idea carlista que ahora resurge tan anticuada y ridícula como este miembro de la orden de San Juan de Jerusalén que la representa.

El siguiente título, *España trágica* (1909), enmarca los espacios del turbulento 1870, las luchas de facciones y las conspiraciones de todo signo (borbónicas, masónicas, republicanas, federales). Dominándolo todo, Prim, el hombre de la revolución, parece capaz de enderezar a la nación encauzándola por los caminos nuevos de una monarquía democrática y constitucional; al caer asesinado —dejando practicable «el boquete» por el que van a colarse «las sombras lejanas», (1909, pág. 329)— quedarán abortadas las esperanzas revolucionarias y se consumará —en la opinión amarga del autor— la verdadera tragedia de España. En el desarrollo del episodio (de excepcional riqueza e intensidad) se concentran gran cantidad de hechos y de nombres históricos, de espacios urbanos y de situaciones, presentados y descritos por quien los ha visto y vivido muy de cerca. En la novela juega papel protagonista Vicente Halconero, que vive turbulencias personales semejantes a las políticas. Halconero, trasunto en gran medida del propio Galdós¹⁹, será testigo de excepción o protagonista de algunos hechos políticos y ofrecerá siempre una visión desengañada y trágica de los hechos históricos; romántico, revolucionario y tímido, hallará en la figura de Segismundo García Fajardo, un contrapunto más decidido, ambicioso y trágico. Concordando título, hechos y forma narrativa, este episodio abunda en marcas de drama, pues su organización se asienta en referencias teatrales externas e internas que se refuerzan con la presencia de un coro de fuerzas demoníacas (irónicamente «las ecuménicas», ni coéforas ni euménides) y la presencia simbólica de la encarnación de la Historia, que, episodios más adelante, se llamará Mariclío.

¹⁹ Galdós, como Halconero, descubre en el año 1870 «los espacios políticos de Madrid» (pág. 50) y acudirá a las tertulias que estudiantes de derecho, de medicina... protagonizan en el Café Universal donde destaca el grupo de los canarios, y donde sirve Pepe el Malagueño (pág. 98). Halconero visitará, como visitó Galdós, la librería de Durán que describe someramente como algo familiar: allí los catálogos de libros, la presencia de Castelar, de Cánovas, de Campoamor, de Echegaray...; allí, en imagen trasuntada del propio autor, «Halconero no habla [...] es inferior en edad y saber [...] contentábase con el golpe de vista y oído y con el roce» (pág. 10). Los gustos literarios de Halconero son semejantes a los del autor en esos años: admiración general por Francia (Voltaire y Rousseau... Balzac, pág. 192), pese a desilusiones posteriores (pág. 199). No es difícil suponer la coincidencia de los títulos de la biblioteca del personaje —cuidadosamente descrita— con los de la del propio autor en aquellos años (págs. 11-12).

En los cuatro últimos títulos de los *Episodios nacionales* se agudiza aquel nuevo modo de mirar y hacer galdosianos que se ha señalado antes, de tal modo que los textos, cada vez más, van dejando de ser novela histórica para adentrarse en el camino de la novela fantástica²⁰. En ese camino se altera sustancialmente el episodio que conocíamos, con cierto novedoso desenfado formal que rompe la tradicional linealidad, concurriendo en imprecisiones de espacio y tiempo. Estas imprecisiones, sin embargo, coinciden con gran profusión de referencias históricas y documentos directos, tal vez como historia vivida de cerca, tal vez apurando en ellos lo mucho que se quiere contar, como expresión de la prisa y del gran interés del autor por no dejar atrás datos o circunstancias; coinciden también con gran cantidad de anécdotas, reflejo de la intervención cada vez más acusada de la experiencia directa del autor que no se resiste a dejarse retratar, oblicua pero con perfiles propios («el isleño», «el guanche»), en las páginas de *Amadeo I*.

Este nuevo título, *Amadeo I* (1910), enmarca en la historia la España del monarca constitucional en quien tantas ilusiones había puesto Prim. Allí, y a partir de ahora, dos personajes servirán de eje a los textos: uno de ellos es la musa de la historia, la diosa Clío (o Mariclío, o la Madre Mariana), que cobra vida real en los nuevos títulos para dar noticias o comentar aguda e irónicamente la realidad y que adecuará su presencia y su atavío al medio histórico o costumbrista en que aparece; el otro personaje-eje es Tito, Proteo Liviano, verdadero trasunto del autor y nuevo narrador en primera persona, como lo fuera Bragas de Pipaón o García Fajardo pero mucho menos convencional, tanto por su verbo directo y hasta desgarrado, por su visión irónica y descarnada de la historia y por su familiaridad con el lector al que se dirige con cómplice familiaridad y bastante poco respeto, como por su variable personalidad, fantaseada en duende en ocasiones. Tito aceptará cualquier circunstancia que altere la realidad o que la derive en quimera, cualquier disculpa ante los deslices amorosos, cualquier heterodoxia respecto a convicciones tradicionales.

Amadeo I es el primer texto que un Galdós casi ciego no escribe con propia mano y cuyas pruebas apenas corrige. Frente a esta debilidad física del autor, la creación de su personaje Tito es una de las más lúcidas y logradas del autor como personificación de una individualidad en consonancia con los hechos que es caricatura de los referentes culturales de su nombre: un *Proteo* degradado desde la ironía pero, como el dios mitológico, capaz de variar de forma según las circunstancias; y un reflejo del *Tito Livio* latino, «manejado» por la Historia, pero convertido en *Liviano*, no sólo porque pesa poco, sino por su proverbial incontinencia amorosa (Madariaga, 1989).

El plano histórico de *La Primera República* (1911) es muy denso: los once meses de 1873 que duró el hecho histórico («año de sarampión agudísimo del que salimos por la intensa vitalidad de esta vejuncona robusta que llamamos Es-

²⁰ Ya existen elementos de fantasía en los dos episodios anteriores y, más difusos, en algunos bien lejanos. Para las diferencias de técnica narrativa entre los títulos de esta serie, véase Gullón, R., 1973, pág. 405; Regalado García, 1966, pág. 422; para la unidad de la misma, véase Troncoso, 1986.

paña», pág. 6) con sus cuatro presidentes, los levantamientos, conjuras, conspiraciones, además del problema cantonal. Entre estos hechos, Mariclío («grande como el Tiempo, hermosa como la Verdad, plácida y grave como el genio de la Historia...», *Ibíd.*, pág. 176) no sólo maneja los hilos de la posible peripecia de su zarandeado Tito, sino que su presencia o ausencia en los hechos nacionales y su apariencia en ellos confiere o no a los mismos categoría real de históricos. Mariclío, desengañada y reflexiva, deja oír sus consideraciones sobre la historia presente; tras su voz se oculta el convencido republicanismo, no del todo desesperanzado, del autor, que, sin embargo, no deja de reconocer los errores de los protagonistas políticos. Tito, baqueteado por la Historia —la madre Clío—, pierde categoría de personaje de ficción para convertirse en muñeco que se mueve «al compás de los hechos» y en protagonista equívoco y ubicuo de una novela fantástica. Es personaje real pero también comodín desrealizado —aceptado en la convención narrativa— que conoce a todos y que está en todo; es duende que ve el más allá y la significación profunda del presente; que puede moverse en un ambiguo mundo de sueños no bien delimitado de la realidad; que ve mermada su ya reducida figura hasta el tamaño de un ratón y que protagoniza un viaje fantástico —bien afianzado en antecedentes literarios y muy rico en simbolismos— desde una cueva de Madrid hasta «los bajos del río Júcar» en la Cartagena cantonal.

En *De Cartago a Sagunto* (1911) se continúa la descripción de los hechos históricos del episodio anterior con los avatares bélicos de 1874: la última sesión de las Cortes republicanas disueltas violentamente por las tropas del general Pavía y también la caída del cantonalismo. Ambos hechos significan la muerte de los ideales republicanos y —para el autor— un paso atrás en la Historia, con la restauración monárquica en puertas y el estallido de una nueva guerra carlista. Por ello despiertan la reflexión grave y amarga de un Galdós especialmente pesimista que se parapeta tras el narrador Tito y que, detenido con amargura en los hechos sangrientos de la toma de Cuenca por don Alfonso de Borbón y la conducta de la terrible doña María Nieves, olvida los límites que el título del episodio anunciaba y concluye éste antes de llegar a la sublevación de la tropa y al nombramiento del nuevo rey en Sagunto. En consecuencia con el tono amargo del episodio, pesimista y defraudada se retrata Mariclío y, paralelamente, la historia menuda se destaca frente a la oficial y real como «mejor alimento [para el lector] siquiera sea de golosinas» (1925, pág. 14). Las peripecias de Tito, siempre exultante, siempre irónico y de buen humor, siempre dispuesto al amor y a la conquista, logran poner la nota de color en cuadro tan tétrico. Tito se mueve entre dos interesantes mujeres, Leona y Chilivistra: la primera mujer de empuje y voluntad («mujer de los alegres destinos», la llama Tito, contraponiéndola a Isabel II); la segunda manifiesta un carácter «borrascoso y tornadizo», es «un perfecto símbolo de la vida española» y muestra de sus «capitales defectos» —en opinión de la madre Clío.

Cánovas (1912) cierra las series de episodios con un cuadro pesimista y desesperanzado de la historia de España. Son «los tiempos bobos, atonía. Nada fecundo...» de lasitud «enfermiza» que aburren a una madre Clío desengañada, para quien representan, como para el autor, el fracaso de un país en el que «el respirar es todavía un escabroso problema» (1912, pág. 277). En el marco de los

hechos históricos, Tito va a referir la proclamación de Alfonso XII en Sagunto —precisamente el día de los Inocentes— y los años de su reinado hasta el nacimiento de la infanta Mercedes. También, los hechos de la España de Cánovas, claudicante a la fuerza y amodorrada en turno acomodaticio de poderes. Tito, cada vez más trasunto del autor, que asume como normales los equívocos sobre su persona y que casi ha perdido su buen humor y hasta su ansia de aventura amorosa, ve desfilar la historia con mirada pesimista y lanza lúgubres juicios con lenguaje duramente expresivo, no sólo por los tiempos presentes, sino por los futuros. Esta opinión negativa se acentúa en tonos indignados en los últimos capítulos, los que refieren la invasión de los nuevos «cartagineses» (los jesuitas) y demás órdenes monásticas que se asientan en España procedentes de Francia. La salud de Tito también claudica, pues ha adquirido una penosa ceguera (en los años, la sufría también el autor; para éste, la sufría también España) de la que logra recuperarse más física que anímicamente. Constituyéndose, más que en novela histórica, en memoria política con fondo de novela, cierra *Cánovas* el ciclo con la reaparición episódica de significativos personajes anteriores para comprobar su adecuación a los nuevos tiempos (Halconero, Beramendi, Lucila Ansúrez, Eurasia...). En las últimas páginas abandona el autor toda consideración para dejar oír la voz de la madre Clío que, en las quejas sobre la realidad presente, nos deja su último mensaje abogando por la revolución como única salida posible: «Alarante es la palabra Revolución. Pero si no inventáis otra menos aterradora, no tendréis más remedio que usarla lo que no queráis morir de la honda caquexia que invade el cansado cuerpo de tu Nación».

Después de este episodio, Galdós abandona la tarea de una novelización de la historia, de «las cosas como son», para él inútil y dolorosa. En adelante escribirá sólo novelas subtituladas como «inverosímiles» y dramas y comedias donde las cosas son «como deben ser». Es un sueño consciente que deja como testamento para la Humanidad.

5.4

Las «novelas españolas contemporáneas»

En sus comienzos, Galdós subdividió su obra novelesca en dos grandes grupos: los *Episodios nacionales* o novelas históricas por un lado y, por otro, las *novelas españolas contemporáneas*. No está del todo claro, sin embargo, que este último concepto sea de Galdós (Ricard, 1961); parece deberse más bien a sus editores, quienes, al hablar de «novelas españolas contemporáneas», querían distinguir entre la producción de Galdós —por ello, «española»— de las traducciones de novela francesa; y quienes deseaban asimismo distinguir las novelas «contemporáneas» de las novelas históricas habituales en el romanticismo y post-romanticismo. Sea cual sea el origen del término, lo cierto es que los lectores y críticos galdosianos hicieron uso del mismo para referirse constantemente a la

producción novelesca del autor. Más aún, en vida del autor mismo los críticos modificaron la acepción inicial del concepto para establecer una subdivisión adicional en las novelas, distinguiendo así, en el segundo grupo, entre las *novelas de la primera época* y las *novelas españolas contemporáneas* propiamente dichas. Con este cambio se trataba de dar cuenta de la nueva orientación galdosiana a partir de 1881, fecha de la publicación de *La desheredada*, novela con la que el autor expresamente confiesa haber deseado iniciar una nueva «manera» en su forma de novelar.

Así pues, las *novelas españolas contemporáneas* se inician con *La desheredada* (1881), novela a la que siguen *El amigo Manso* (1882), *El doctor Centeno* (1883), *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1885), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), *Miau* (1888), *La incógnita* (1890), *Realidad* (1890), *Ángel Guerra* (1891), *Tristana* (1892), *La loca de la casa* (1892), *Las novelas de Torquemada* —*Torquemada en la hoguera* (1889), *Torquemada en la Cruz* (1893), *Torquemada en el purgatorio* (1894) y *Torquemada y San Pedro* (1894)—, *Nazarín* (1895), *Halma* (1895), *Misericordia* (1897), *El abuelo* (1897), *Casandra* (1905), *El caballero encantado* (1909) y *La razón de la sinrazón* (1915). Sorprende inmediatamente, ante esta lista formidable, la prodigiosa regularidad galdosiana, capaz de producir al menos una novela por año (no se olvide que, en este período, Galdós escribe y publica además las tres últimas series de *Episodios*), y la continuidad de una obra que se extiende a lo largo de cuatro décadas y media.

La continuidad y regularidad del escritor marcaron inicialmente la orientación de los estudios sobre la obra galdosiana. Algunos investigadores consideraron así que era puramente artificial la división establecida para distinguir entre las *novelas de la primera época* y las *novelas españolas contemporáneas*, indicando que es posible encontrar importantes rasgos unificadores en las obras publicadas antes y después de 1881. Richard Cardwell, por ejemplo, ha investigado las constantes del pensamiento galdosiano desde la publicación en 1870 del artículo *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*, hasta el discurso leído por Galdós con ocasión de su ingreso en la Real Academia en el año 1897 (Cardwell, 1971, págs. 165-172). En su artículo desarrolla Cardwell una hipótesis inicialmente bosquejada por Robert Ricard (1961, 1963), y ampliada con posterioridad por Brian J. Dendle (1978, 1988). Según éstos, las diferencias formales en la producción galdosiana son explicables como resultado de la maduración del estilo del autor, pero dichas diferencias están sujetas a un pensamiento único. Dichos críticos entienden, así, que la división antedicha no responde a cambios de importancia en el pensamiento o en el estilo del autor (Ricard, 1961, págs. 9-17). Siguiendo la formulación de Ricard, Cardwell resumía este planteamiento indicando que *Doña Perfecta* (1874), *Gloria* (1874) *La desheredada* (1881), *Tormento* (1884), *Miau* (1888) y *Misericordia* (1897) forman distintas partes de un mismo proceso progresivo. Este proceso puede definirse como la búsqueda de una realidad íntima en la que el punto de vista individual, mediante el cual cada personaje observa la realidad exterior, es puesto en relación de paralelo con el de otros, ya que, en la obra galdosiana, el ser individual va siendo progresivamente entendido en un contexto social. De este modo, la caída de Isidora, víctima de su propio orgullo en *La desheredada*; el suicidio de Villaamil en *Miau*; la conversión, sacrificio y muerte de Ángel Guerra, en la novela de 1891 que

lleva su nombre; y la apoteosis de Benina en *Misericordia*, forman distintas etapas en la progresión de un solo proceso. Y, concluye Cardwell, es en Benina, encarnación de la misericordia, donde adquiere un presente vivo la religión del porvenir de que habla Morton en *Gloria*, siendo la novela de 1897 el ejemplo definitivo de la maduración del arte galdosiano (Cardwell, 1971, pág. 52).

Una hipótesis contraria —que admite la división que el autor mismo enuncia en su carta a Giner, aceptada por los críticos en vida de Galdós, y que hoy viene siendo respetada por la mayor parte de la crítica— fue expuesta modernamente por Joaquín Casaldueiro, quien consideró que existen de hecho importantes diferencias formales entre las *novelas de la primera época* y las *novelas españolas contemporáneas*. En concreto, Casaldueiro indicó que con *La desheredada* Galdós «toma posesión de la realidad; esto es lo que hace que con esta obra comience un nuevo ciclo en la creación galdosiana» (Casaldueiro, 1961, pág. 69).

Relacionadas con ambas hipótesis son las reseñas que Clarín escribe en 1881 al aparecer *La desheredada*. En ellas indica Clarín que con esta novela se ha producido un cambio de importancia fundamental en la novelística galdosiana, pues el autor ha aceptado muchas de las doctrinas del Naturalismo francés (Clarín, 1912, págs. 98-99). Casaldueiro acepta esta estimación de Clarín, notando la presencia del Naturalismo en Galdós a todo lo largo del período 1881-1885 (1961, págs. 69-84). Ricard, Cardwell y Dendle, en cambio, no aceptan dicha estimación, indicando que, aparte de Clarín, ningún otro lector del momento percibió que se hubieran producido cambios de importancia en la producción galdosiana. Según estos críticos, además, las interpretaciones de Clarín quedan invalidadas debido al interés personal de éste por propagar el Naturalismo (Dendle, 1988, pág. 455).

Y, sin embargo, la novela galdosiana de 1881 tuvo importantes reacciones entre los lectores del momento, los cuales notaron importantes cambios en *La desheredada*. Además de por Clarín, esta novela fue reseñada por José Ortega y Munilla, Tomás Tuero y Luis Alfonso. Emilia Pardo Bazán, por otra parte, hizo importantes observaciones sobre la innovación iniciada por Galdós en 1881, y sobre sus consecuencias para el desarrollo del género novelesco español. Por tanto, los contemporáneos coinciden al indicar que *La desheredada* iniciaba un nuevo rumbo para la novela española. Con ella se produce, en efecto, una auténtica eclosión en la capacidad mitográfica de Galdós cuya producción entra, a partir de 1881, en un proceso de desarrollo que se apoya inicialmente en la doctrina naturalista que llega a España de Francia.

El Naturalismo aporta al autor español una nueva conciencia de su quehacer como escritor de ficciones. Como indicará Galdós mismo en 1902, al aceptar el Naturalismo francés, los escritores españoles estaban repatriando el realismo tradicional español, aunque éstos eran conscientes de que, en su paso por el extranjero, dicho realismo había experimentado importantes cambios. En concreto, había perdido en humorismo. Pero había ganado a cambio en capacidad analítica. Lo que perdió el Naturalismo en gracia y donosura, dice Galdós, lo ganó en fuerza analítica y en extensión, aplicándose a estados psicológicos que no encajan fácilmente en la forma picaresca. De lo que se trataba, por tanto, añade Galdós en dicho texto, era de aceptar dicha transformación como signo de los tiempos, restituyendo al realismo aquello que había sido eliminado de él en su paso por Francia; esto es, restituyendo el humorismo o, más expresamente, la ironía cervantina. Es-

tablecida esta restitución, Galdós procede a elaborar la nueva novela española «conforme la tradición cervantesca» (Benítez, 1990; Galdós, 1902, pág. 84).

5.4.1. *La desheredada* (1881) y la «segunda manera» galdosiana

La desheredada, como se ha dicho, supone un cambio en la producción novelesca de Galdós. Múltiples son las señas que dan a entender que el autor es consciente de que está haciendo algo diferente con esta novela. Hay, en principio, una clara diferencia de intención, expresada por Galdós en una carta del año 1879, dirigida a Pereda, en la que manifiesta cierto desaliento por el resultado conseguido con *La familia de León Roch*. En dicha carta, Galdós confiesa su intención de hacer algo nuevo, diferente de lo anterior. Ratifica más tarde este cambio de intención cuando, al final del episodio *Un faccioso más...*, con el que en 1879 pone fin a la segunda serie de los *Episodios nacionales*, Galdós da a entender que cierra una forma de escribir que ya no le satisface. Y vuelve a insistir en la novedad de *La desheredada* cuando, una vez aparecida la novela, escribe una carta a Francisco Giner de los Ríos (fecha el 14 de abril de 1882) en la que confiesa que con esta obra él ha querido «inaugurar su segunda o tercera manera» como novelista; y donde indica, además, que puso en la realización de esta obra especial empeño, añadiendo que «desde que concluí el tomo, lo tuve por superior a todo lo que he hecho anteriormente» (publicada por Bartolomé Cossío en *La Lectura* 20, 1920, pág. 257; Shoemaker, 1966).

¿Qué novedades formales introduce *La desheredada* en la novela galdosiana y, por extensión, en la novela española del momento? Y, de modo más general, ¿en qué se diferencia esta novela de las de la primera época y en qué sentido puede decirse que con este nuevo título galdosiano queda modificado el género novelesco español del XIX?

En principio, *La desheredada* se separa de la fórmula abstracta, de raigambre intelectual, de la novela de tesis con la que Galdós había explorado los distintos dogmatismos —el político en *Doña Perfecta* (Gullón, G., 1990; Turner, 1984) y el religioso en *Gloria* (López, 1993; págs. 63-93)— o la inadecuación al presente en *Marianela*, acercando el personaje a la realidad. Para hacer uso de una distinción conceptual instituida por Ortega en el *Prólogo para alemanes*, puede explicarse el cambio operado en la novela galdosiana indicando que el autor deja de entender al personaje como entidad intelectual (*res cogitans*), que de un modo u otro encarna una idea, para considerar a dicho personaje como figura humana (*res dramatica*). Clarín percibe inmediatamente este cambio, y se apresura a indicar que Galdós, en la pintura de los personajes de la novela «no se ha concretado a trabajar abstractamente» (Clarín, 1912, pág. 98). Como evidencia de este nuevo entendimiento del personaje por Galdós, la primera edición de la novela aparece encabezada, en cada una de sus partes, por una lista de «*dramatis personae*»²¹.

²¹ Lista que había desaparecido lamentablemente de todas las ediciones modernas y que sabiamente ha restaurado Enrique Miralles en su reciente edición (Barcelona, Planeta, 1992), única edición moderna cuyo texto es fiable.

La proyección dramática del personaje conlleva un mayor interés por el ambiente y por la representación de los distintos grupos sociales. Aparecen así personajes de la aristocracia antigua (marquesa de Aransis) y de la nueva aristocracia (Joaquín Pez, marqués viudo de Saldeoro), los trepadores políticos (don Manuel del Pez, Sánchez Botín, Mariano Relimpio), la clase media triunfadora (Augusto Miquis) y la clase media indigente (los Relimpio), el industrial autónomo (Juan Bou) y los obreros de su taller (Mariano Rufete), junto al escenario penoso del barrio madrileño de Las Vistillas con sorprendentes visiones de la miseria urbana (Encarnación Guillén, *Palo-con-Ojos*, *El Majito*). Se procura ofrecer, así, una representación total de la realidad social. Clarín nota en seguida la novedad de esta visión dramática al indicar que el pueblo que aparece en la novela galdosiana de 1881 se diferencia por completo del habitualmente presentado en la novela y en el folletín románticos (Clarín, 1912, págs. 100-101), observación en la que coinciden Tomás Tuero y José Ortega y Munilla en sus reseñas de esta novela.

A la ampliación dramática del cuadro de la realidad presentado en la novela, corresponde un mayor acierto en la reproducción del lenguaje hablado. En *La desheredada*, Galdós amplía notablemente los registros del lenguaje literario, llegando a abarcar, desde el lenguaje acaramelado de los amantes (Sobejano, 1966), pasando por el diálogo de las distintas clases sociales, hasta llegar a las formas más vulgares de la lengua ordinaria al reproducir, por ejemplo, el lenguaje del rufián Gaitica (Lassaleta, 1974). El autor era consciente de la insuficiencia de la lengua literaria del momento para lograr una adecuada representación de los diversos niveles del habla. Se trata de una insuficiencia que enuncia en el prólogo que escribe en ese mismo año de 1881 para *El sabor de la tierruca*, de Pereda, donde indica las dificultades con que tropieza la lengua literaria del momento para «reproducir los matices de la conversación corriente» (Galdós, 1975, III, pág. 1205). En su novela trata de poner remedio a esta situación. Además, al igual que hicieron los grandes creadores de la novela europea de su tiempo y, en concreto, como estaba haciendo en aquel momento Emilio Zola en la novela francesa, Galdós amplía las posibilidades del género novelesco español al considerar, en *La desheredada*, a las clases socialmente desposeídas como objeto estético serio. Téngase en cuenta que, hasta entonces, el papel reservado a dichas clases era fundamentalmente cómico, y aún seguiría siéndolo en alguno de los contemporáneos de Galdós (así ocurre, por ejemplo, en *El capitán Veneno*, novela publicada por Alarcón en 1881).

La desheredada es la novela de Isidora Rufete, una bella joven que, víctima de un engaño urdido por su propio padre, Tomás Rufete, cree ser en realidad hija ilegítima de Virginia de Aransis y, por tanto, heredera del título de marquesa de Aransis. A pesar de que es pronto desengañada por la legítima marquesa de Aransis, la protagonista no renuncia a su ambición y, dejándose arrastrar por su orgullo, es víctima de una serie de hombres que van causando progresivamente su perdición. A diferencia de lo que solía ocurrir en el folletín del momento, no hay anagnórisis en el desenlace de la novela e Isidora, incapaz de redención final y encarcelada por fraude, acaba recurriendo a la prostitución; lo que equivale, en palabras del narrador, a un suicidio moral.

La falta de anagnórisis en el desenlace importa para entender otra de las innovaciones formales que Galdós introduce en el género novelesco español con

esta obra. En principio, desaparecen de la novela los enredos argumentales propios de la novela romántica. Sigue en esto Galdós a Zola, quien, detallando la composición de la novela naturalista, indica la necesidad de proscribir todos los elementos «novelescos» y, en concreto, la necesidad de acabar con el *deus ex machina* de la novela romántica. Esto es, se trata de acabar con los papeles y cartas que aparecen en el último momento para salvar la inocencia perseguida (como ocurre en *El escándalo* de Alarcón, por ejemplo), los pasillos secretos por los que escapa la víctima acosada y, en suma, las resoluciones argumentales que rompen con la lógica del relato. En *La desheredada*, Isidora es consecuente con sus ideas hasta el final y perece víctima de ellas. Pero, y he aquí el cambio fundamental respecto a la novela de tesis anterior, no perece víctima de una idea preconcebida por el autor, sino que es víctima de sus propios errores. Isidora, dice Clarín, no es víctima de una idea o vicio considerado abstractamente, de modo que no se pierde exclusivamente «por el orgullo, por la concupiscencia del placer y la molicie, por los ensueños vanos», sino que es «una mujer de carne y hueso, que tiene todos esos vicios y defectos, y que se pierde por ellos, lo cual es muy diferente» de la vinculación exclusiva a uno solo de dichos vicios (Clarín, 1912, pág. 113).

A la novedad en la presentación del personaje corresponde un nuevo entendimiento de la estructura de la novela²². Clarín es el primero en notar esta novedad, y en su reseña de la novela indica que, para el lector del momento, que estaba aún acostumbrado a la novela enredada procedente del Romanticismo, la estructura de *La desheredada* puede parecer probablemente demasiado sencilla y falta de ingenio, especialmente si se la compara con la acostumbrada hasta entonces. Pero, añade Clarín, si la novela «quiere ser imitación de la vida», entonces es preciso que renuncie a los «artificiosos nudos y desenlaces, que pueden mostrar mucho ingenio [...] pero que no son esenciales, ni convenientes siquiera, en la obra que tiene por objeto representar con propiedad y exactitud el movimiento de los sucesos sociales» (Clarín, 1912, págs. 110-111)²³. La novela, por ello, no sigue un esquema estructural rígido, sino que presenta una estructura abierta que se adecua a la peripecia vital de la protagonista de modo que ésta no aparece perfectamente definida al comienzo —como ocurría con doña Perfecta,

²² Esta ampliación dramática de la realidad ha atraído grandemente a los críticos que han estudiado esta novela. Véase al respecto los trabajos de Frank Durand, 1974, págs. 191-201; Ignacio Javier López, 1986b, págs. 111-122; Jennifer Lowe, 1971, págs. 142-151, y Robert Russell, 1961, págs. 794-800, sobre la estructura novelesca y la técnica galdosiana en la visión del personaje; el de Martha Krow-Lucal (1977, págs. 157-163) sobre Encarnación Guillén; y los de Germán Gullón (1983, págs. 85-100), Ignacio Javier López (1989, págs. 131-174) y Marie Claire Petit (1972), sobre Isidora.

²³ En un estudio, ya clásico, sobre los usos del concepto «realismo», Roman Jakobson explicaba que las innovaciones en literatura parecen a menudo, al lector tradicional, como desprovistas de arte; véase «Sobre el realismo artístico» en T. Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalismos rusos* (Buenos Aires, Signos, 1970, págs. 71-79). Así debió de ocurrir inicialmente en el caso de *La desheredada*, y de ahí que Clarín se apresure a entender la novedad, aparentemente desordenada, de la estructura de la novela indicando que ésta se «adecua» a la realidad.

por ejemplo, en la novela que lleva su nombre—, sino que la novela manifiesta su «estarse haciendo»: la realidad descrita en la novela de Galdós es una realidad dinámica en proceso de realización (Engler, 1977, págs. 167-168).

El carácter abierto de la estructura de la novela, y su implicación en el desarrollo del personaje, nos lleva ahora a lo que la crítica más reciente ha reconocido como innovación esencial de *La desheredada*. Se trata del quijotismo del personaje principal, Isidora Rufete, que se corresponde con una mayor conciencia por parte del artista de las implicaciones de su arte de narrar. En este sentido, durante mucho tiempo los estudiosos prestaron atención casi exclusiva al propósito didáctico de esta novela galdosiana (Casalduero, 1961, pág. 69). Sin embargo, en 1983, Germán Gullón llamó la atención sobre las similitudes indudables que hay entre Isidora Rufete y don Quijote. Como ocurre con el hidalgo manchego, que tiene el entendimiento alterado por los libros de caballerías que ha leído, el personaje galdosiano tiene la sensibilidad deformada por los folletines. Esta deformación es precisamente la que acrecienta la faz al mismo tiempo contradictoria y humana del personaje, que se afirma como tal personaje a pesar de las enormes deformaciones que le impone la sociedad de que es antagonista. «Yo sé quién soy», afirma don Quijote ante quienes dudan de la entereza de su juicio. Haciendo eco de esta afirmación de irrenunciable identidad, Isidora grita «soy noble, soy noble» mientras se encuentra recluida por fraude en la cárcel de Madrid. La novela avanza así en dos órdenes que aparentemente se excluyen el uno al otro. Por un lado, la terca realidad. Por otro, la irrenunciable imaginación de Isidora, quien mantiene, pese a las adversidades, una absoluta confianza en sí misma. Por ello, concluye Germán Gullón: «La imaginación del personaje rompe las barreras del orden; el discurso exige un orden y una lógica que la gramática provee, pero la ficción transmitida por las palabras no tiene por qué ser así de ordenada; muy al contrario, lleva dentro de sí el imaginar, facultad que no necesita el rigor y el sistema de lo racional, y eso es lo que muestra la historia de la infeliz desheredada. La novela rompe su logicismo cuando incorpora al discurso el imaginar y le confiere el mismo *status* concedido al pensamiento lógico, dándole autonomía» (Gullón, G., 1983, pág. 100).

La independencia del imaginar del personaje, en fin, nos advierte del desarrollo en el Galdós creador de una conciencia artística que sitúa esta novela a años luz de las «novelas de la primera época»; una conciencia que tiene que ver con el quijotismo antes señalado. Pues con esta novela Galdós advirtió sin duda la gran ironía desarrollada por Cervantes en un género literario, la novela, que se desarrolla precisamente contra sí mismo. Esto es, el hidalgo manchego sale a la realidad para revivir las novelas que ha leído y crea con ello una novela nueva que parodia las anteriores. De modo análogo, Isidora busca en la realidad la realización de su propia historia, que ella ha leído infinitas veces en los folletines. Y la nueva novela que surge de este empeño —que no es otra que la historia de Isidora— se desarrolla así sobre un sedimento de imágenes literarias que, como ya ocurriera en *El Quijote*, son parodiadas pero, al mismo tiempo, se admiten como materia prima de la nueva novela (López, 1989, págs. 111-129). La novela es así, paradójicamente, medio de expresión de la crítica de lo novelesco (de ahí que se critique el imaginar de Isidora), y al mismo tiempo fuente de la imaginación novelesca del lector.

En el capítulo 2 de la segunda parte de la novela el narrador recomienda paciencia a la protagonista, sugiriéndole: «Ten paciencia, no te anticipes a la realidad; no te trabajes interiormente; no saborees con falsificada sensibilidad los goces de que están privados tus sentidos [...] eso es un vicio, como la embriaguez o el juego, y de ese vicio nace una verdadera enfermedad» (*La desheredada*, parte II, capítulo 2, subcapítulo 1). Paciencia contra el imaginar desorbitado y autónomo del personaje; contra su anticipación de la realidad; contra la fruición interior que le produce la fantasía; contra los goces imaginados de que están privados los sentidos. No obstante, estos consejos son de igual modo aplicables a la novela que Galdós mismo escribe, y el lector se ve forzado por ello a tener en cuenta la tajante separación que media entre realidad y ficción. Y, en función de este reconocimiento, adquieren sentido las palabras usadas por Galdós en sus recomendaciones —«eso es un vicio, como la embriaguez o el juego»—, en las que reverberan las metáforas decimonónicas del jugador Rafael de Valentin (de *La piel de zapa* de Balzac) y del borracho Copeau (de *La taberna* de Zola); y a las que podrían añadirse otras capaces de dar cuenta del estatuto ficticio que la novela del XIX reclama al mismo tiempo que se pronuncia contra dicha ficción: esa ficción, blanca como un vacío, o como un demonio, que en *Moby Dick* de Melville obsesiona y causa la destrucción del capitán Achab; o el vientre blanco de París, siempre inalcanzable, que lleva al Claude Lantier de *L'Œuvre* de Zola a la desesperación y al suicidio.

Un valor adicional es preciso destacar en *La desheredada*: su significación histórica, resultado de la importancia que ha de tener esta obra en la transformación de la novela española de la década de 1880. En concreto, *La desheredada* será aceptada por un grupo de escritores jóvenes como emblema de la nueva novela que se hace eco de las doctrinas naturalistas procedentes de Francia y, en concreto, de Zola.

Durante la segunda mitad de la década de 1870, y especialmente a partir de la publicación de *El escándalo* (1875) de Alarcón, la novela española se caracteriza por el enfrentamiento polémico de posiciones ideológicas antagónicas. La forma novelesca mediante la cual se expresa este enfrentamiento es la novela de tesis (capítulo 4.5). *La desheredada* supone la superación de este modelo, y la elaboración de un tipo de novela diferente que ya no está sometido al rígido esquematismo simbólico de dicho tipo de novela. Es, por ello, usada frecuentemente como modelo de la nueva escritura. En su estudio *Del estilo en la novela*, publicado en 1882, Clarín hace constantes menciones a la novela galdosiana de 1881 como ejemplo de obra en la que el estilo no sigue normas académicas, sino que el lenguaje novelesco se adecua al empeño artístico y cada uno de los personajes habla con el lenguaje que le es propio.

En este sentido, es imperioso disipar un error común en el entendimiento de esta obra, y al que antes he aludido. Desde los estudios de Ricard (1961, págs. 12-23) se viene diciendo que *La desheredada* no tuvo una resonancia especial, y que los lectores del momento realmente no apreciaron que se hubiera producido un cambio considerable en la manera de novelar de Galdós. Como he tratado de mostrar en varios estudios (López, 1993, págs. 129-163), esto no es en modo alguno cierto. Por el contrario, *La desheredada* tuvo una acogida fervorosa entre los jóvenes autores del momento y fue objeto de importantes reseñas: dos de

Clarín (aparecidas en *El Imparcial*, 9-V-1881 y 24-X-1881), una importante de Tomás Tuero (publicada en *La Iberia*, 30-IX-1881), otra del novelista José Ortega y Munilla (*El Imparcial*, 14-III-1881) y otra, en fin, del crítico conservador Luis Alfonso (*La Época*, 7-XI-1881). En todas estas reseñas se indica expresamente la importancia de *La desheredada* en tanto que iniciación de un nuevo camino para la novela española. Tomás Tuero escribe que Galdós «ha hecho una magnífica novela y determinado una evolución que, *por él y por los que le sigan, ha de ser de gran trascendencia en nuestra literatura*»; y Ortega Munilla indica que la novela galdosiana de 1881 tendrá «una herencia de gloria» (López, 1993, pág. 151). Más importante aún, *La desheredada* influyó prontamente en los novelistas mismos, como ejemplifica Emilia Pardo Bazán, quien, en el prólogo a su novela *La Tribuna* (1882), explica que sus personajes hablen en el lenguaje que les es apropiado, pues Galdós, «admitiendo en su *Desheredada* el lenguaje de los barrios bajos, [señaló] rumbos de los cuales no es permitido apartarse ya». Finalmente, el procedimiento usado por Galdós en la presentación de sus personajes, oportunamente reseñado por Clarín, será seguido por este mismo en la introducción de algunos de sus personajes en *La Regenta* (López, 1986a, págs. 77-90).

5.4.2. *El amigo Manso* (1882): autorreflexividad en la novela galdosiana

La desheredada, como se ha visto, atestigua el desarrollo en el Galdós creador de una conciencia artística que sitúa esta novela a gran distancia de las anteriores. Al marcar la falta de correspondencia que existe entre el imaginar del personaje y la realidad, el autor es plenamente consciente de que trabaja con mundos ficticios, y exige que el lector advierta esta distinción y tenga constantemente presente que lo que lee es una obra de ficción. J. F. Montesinos indicaba ya acertadamente que con la novela de 1881 hay una auténtica eclosión en la capacidad galdosiana para la creación de nuevos mitos. Así es, en efecto. La novela ya no pretende reproducir esquemáticamente la realidad, sino que el autor adquiere conciencia del poder que tienen ciertas ficciones para cifrar nuestro entendimiento de la realidad y de la vida. Esta conciencia del valor artístico de la ficción vuelve a manifestarse en *El amigo Manso*, siguiente novela de Galdós, aparecida en 1882.

En 1966, William Shoemaker sugería que, decepcionado por la escasa reacción de la crítica de su tiempo a *La desheredada*, Galdós había vuelto a retomar la forma de novela anterior con la novela de 1882 en la que se narran las vicisitudes amorosas de Máximo Manso, un profesor de filosofía de ideario cercano al krausismo. Pero, como se ha indicado más arriba, no es cierto en modo alguno que la novela de 1881 tuviera escasa resonancia entre los críticos. De igual modo, tampoco es cierto que la novela de 1882 suponga una vuelta al modo de novelar anterior a 1881. De hecho, *La desheredada* y *El amigo Manso* son novelas de intención análoga. Si en la primera Galdós tiene conciencia de la importancia de crear personajes autónomos, y los lectores ven a Isidora crecer en libertad y vivir «su» novela, en *El amigo Manso* se intensifica este desarrollo independiente del personaje literario. La autonomía ensayada en la novela de 1881 se potencia en

la de 1882, en la que el énfasis se pone precisamente en la autonomía de los mundos ficticios.

Ricardo Gullón, admitiendo la contigüidad de las dos novelas, fue el primero en refutar la hipótesis de Shoemaker, definiendo las novelas galdosianas de 1881 y 1882 como «falsos contrarios». Con esta expresión trataba de indicar que *La desheredada* y *El amigo Manso* no son novelas de intención opuesta, sino que ésta explora la conciencia artística inicialmente formulada en aquélla. Siguiendo una hipótesis anterior de Gustavo Correa, hablaba Gullón de *El amigo Manso* como *nivola* galdosiana, entendiendo por *nivola* la novela de acción interior de que es clásico ejemplo *Niebla* de Unamuno. De hecho, afirma Ricardo Gullón, hoy «parece claro que *Niebla* fue escrita aceptando y prolongando formas narrativas utilizadas por Galdós en esta obra, lo cual le convierte no ya en precursor de la *nivola*, sino en autor de la primera y acaso más notable muestra del género» (Gullón, R., 1970, pág. 73). En *El amigo Manso*, en fin, Galdós objetiva la conciencia artística que ya se percibe en la segunda parte de *La desheredada*, y escribe una novela sobre el acto de escribir novelas (Correa, 1967, págs. 100-107); estamos, pues, ante una metanovela o una meta-ficción, es decir, ante una novela que investiga la naturaleza de la novela o, en términos más generales, un arte que se ocupa precisamente de la naturaleza y los procedimientos del arte. Galdós tiene ya plena conciencia del valor artístico —y no puramente documental— de sus creaciones, e inicia con *El amigo Manso* un tipo de escritura reflexiva que habrá de caracterizar a sus mejores creaciones posteriores, desde *Fortunata y Jacinta* a *Misericordia* (Kronik, 1981, 1982).

El aspecto metafictional de *El amigo Manso* ha interesado grandemente a los críticos posteriores, quienes han aceptado las hipótesis de Gullón y Correa. Entre los estudios recientes, merece destacarse un importante trabajo de John Kronik, quien describe *El amigo Manso* como la más extensa manifestación galdosiana sobre la naturaleza problemática de la ficción. Y añade que, si bien este tipo de manifestaciones autorreflexivas sobre la ficción se han generalizado en la novela de nuestro tiempo —que ha hecho motivo de creación poética precisamente el tema de la suspensión o digresión constante, cuyo más ilustre antecedente aparecería en la aventura del vizcaíno en *El Quijote*—, lo cierto es que este procedimiento no era habitual en la novela realista del XIX, la cual se caracteriza precisamente por moverse en la dirección opuesta, tratando de difuminar la separación que existe entre obra y realidad. De ahí que *El amigo Manso* resulte ser una novela particularmente innovadora leída en el contexto de la novela española del momento. En concreto, lo revolucionario del procedimiento galdosiano consiste en que, frente a lo que era habitual en la novela del XIX, el autor crea en *El amigo Manso* una ilusión artística que apunta precisamente el carácter ilusorio de la ficción. La novela, narrada en primera persona, comienza con las palabras «Yo no existo», que resultan paradójicas debido a la oposición que existe entre el «yo» que enuncia —y que, por tanto, ha de existir— y la oración en que éste enuncia su inexistencia. No obstante, dichas palabras sirven para que el personaje afirme su falsedad como persona, al mismo tiempo que reivindica su existencia como personaje literario. El personaje emerge así de la nada para afirmar inmediatamente su entidad ilusoria: es condensación artística,

quimera, «sueño de sueño y sombra de sombra, sospecha de posibilidad» (capítulo 1).

Por otra parte, puesto que Manso narra en primera persona, él es el creador de todos los personajes de su narración, de los cuales importan dos: su discípulo Manuel Peña, a quien introduce en el capítulo 4 bajo el epígrafe «Manolito Peña, mi discípulo», epígrafe que invita a leer «mi discípulo» como «mi creación»; y el personaje femenino de Irene, introducido en el capítulo 6, que aparece como material lingüístico susceptible por ello de ser modelado y presentado, no como carne, sino como fenómeno estético. Puede decirse que estamos aquí ante una versión decimonónica del mito de Pigmalión y Galatea. Como Pigmalión, Máximo no está interesado en imitar la realidad —por lo que no se propone educar a Peña o a Irene según los métodos acostumbrados en la sociedad—, sino que expresamente rivaliza con dicha sociedad al tratar de moldearlos según sus principios o deseos personales. El arte, de este modo, no es exclusivamente imitación de la naturaleza o de la realidad, sino creación que compite con dichas naturaleza y realidad. Los personajes se convierten en signos del proceso de significación que pone en funcionamiento la novela misma. La ironía surge, sin embargo, en el momento en que las creaciones de Manso —Manolito e Irene— rompen con las expectativas del profesor krausista y afirman su independencia para dirigir su propio destino, en concreto la declaración del amor que sienten el uno por el otro (Boudreau, 1977, págs. 63-70). De este modo, si Manso no existía en un principio como ser real («Yo no existo»), pero afirma posteriormente su valor como mito o creación («Yo soy Máximo Manso»), también «sus» creaciones reclaman su derecho a la independencia. La novela reproduce así el mismo gesto irónico que enuncia con la escritura. El personaje no existe antes de ser escrito por el autor, pero una vez creado en la novela reclama su independencia como mito, como valor literario.

Sería injusto decir que Galdós anticipa aquí al Víctor Goti unamuniano. En concreto, no se trata de anticipación sino de realización. Como indicara Ricardo Gullón, Galdós es el primer creador de la *nivola* y, probablemente, el autor de la muestra más acabada de este tipo de novela. Con la autorreflexividad explorada en *El amigo Manso*, además, el novelista sienta las bases de la voluntad de sus personajes posteriores. En la segunda parte de *Fortunata y Jacinta*, doña Lupe también desea moldear la conciencia de Fortunata, procurando convertirla en creación «suya», encontrándose sin embargo con las resistencias de la de Rubín, que rompe una vez y otra con las expectativas de su «creadora». Además, como ha mostrado Kronik, el Evaristo Feijoo que en la tercera parte de *Fortunata y Jacinta* se propone enseñar «filosofía práctica» a Fortunata, nos reintroduce en el mismo problema: la creación de Fortunata por Feijoo, un nuevo curso galdosiano de creación artística (Kronik, 1982, pág. 55). También *Tristana* puede ser entendida de modo análogo: en la creación de la mujer, el proceso artístico no es tan sólo una metáfora para la realización de la personalidad humana (Valis, 1984, págs. 207-220), sino que el personaje se convierte en signo del proceso de creación que es la novela misma (Tsuchiya, 1990, págs. 55-80).

5.4.3. Las novelas de la «locura crematística» (1883-1885)

Con la publicación de *El doctor Centeno* en 1883, Galdós emprende la creación de una serie de obras que Montesinos bautizó, con frase afortunada, como «novelas de la locura crematística». Se trata de obras en las que Galdós se ocupa de «las bienandanzas o miserias de personajes a los que parece que el dinero les quema en las manos o el bolsillo» (Montesinos, J. F., 1968-1972, II, pág. 61). Este ciclo se completaría con los títulos *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884) y *Lo prohibido* (1885).

Tradicionalmente los críticos han disputado sobre la unidad o falta de unidad de *El doctor Centeno*, novela en la que aparecen dos historias yuxtapuestas: la locura de Alejandro Miquis, que muere tratando de alcanzar la gloria de Schiller, y la historia del clérigo enamorado Pedro Polo. J. F. Montesinos (1968-1972, II, págs. 62-73) indicó que esta obra carecía de unidad, resultando de la fusión de dos novelas con dos historias diferentes, la de Miquis y la de Polo. Los primeros capítulos de la novela, añadía Montesinos, nos dan la falsa idea de que Galdós va a incidir una vez más en el tema de la pedagogía (como en *El amigo Manso*), pero no ocurre así. Para Galdós parece que la pedagogía no es ya asunto novelable, y por ello el novelista recurre a la constante invención, lo que hace que esta novela tenga elementos cervantinos, siendo el más notable el constante fluir de la imaginación del novelista inventando situaciones nuevas y nuevas peripecias a cada instante.

La hipótesis inicial de Montesinos sobre *El doctor Centeno* ha sido refutada más tarde por los estudiosos, quienes han destacado en esta obra una unidad que responde a dos principios complementarios. Por un lado, el interés galdosiano por la pedagogía proporciona a la obra unidad temática, con «diferentes visiones del problema pedagógico» (Moreno Castillo, 1977), visiones que resultan del interés del autor por la reforma pedagógica propuesta por el Congreso Nacional Pedagógico celebrado en Madrid en 1882 (Scanlon, 1978). Por otro, hay unidad formal. Según esta perspectiva, Felipe Centeno sería el protagonista (de ahí que la novela lleve su nombre), siguiendo esta obra el modelo estructural de la picaresca donde el protagonista es «mozo de muchos amos». Al narrar en *El doctor Centeno*, lo que le interesa al narrador es lo que ve Felipe Centeno y cómo aquello que ve incide en su formación: en la novela interesan los caracteres de Miquis y Polo, los dos amos a quienes sirve Centeno, pero no interesan por sí mismos, sino a través del prisma de Felipe Centeno. Se admite así, por tanto, que el personaje novelesco es, no exclusivamente una entidad (por ejemplo, Miquis o Polo con sus historias respectivas), sino también una relación, mediante la cual el lector entiende las historias de los personajes según afectan al protagonista. Esta ampliación del entendimiento del personaje es de fundamental importancia en el desarrollo del arte galdosiano: en *Fortunata y Jacinta*, por ejemplo, observamos su valor, pues los dos personajes principales —Fortunata y Jacinta— se complementan y, hasta cierto punto, se realizan como personajes individuales gracias al complemento que suponen la una en relación con la otra.

La forma en que está expuesto el interés de la novela en *El doctor Centeno* (lo que Centeno ve, a medida que lo ve) hace de la novela una obra abierta estructuralmente hablando (Gullón, G., 1971, págs. 579-585). Esta hipótesis ha

sido recientemente ampliada por Tsuchiya (1990, págs. 35-54), quien describe la novela asimismo en función del carácter central de Felipe Centeno, que trata de descubrir los problemas que el lenguaje social plantea a medida que va adquiriendo conocimientos: la creencia del provinciano Felipe Centeno en un lenguaje natural —entendiendo por lenguaje natural aquel que tiene una noción ingenua de sí mismo, al no ser consciente de su propia naturaleza convencional o arbitraria— se ve constantemente desafiada por los engaños impuestos por la sociedad. Luchando contra dichos engaños, Felipe emerge de la novela con una reafirmación de su fe original en el lenguaje; y lo que proporciona unidad a esta obra son precisamente los esfuerzos del personaje por vencer dentro de los engaños impuestos por la sociedad.

«*El doctor Centeno*, novela en dos tomos, era la primera de una serie, y *Tormento* es el episodio que sigue», indica Clarín (1912, pág. 121) en la reseña de la siguiente novela de Galdós, *Tormento* (1884). Esta percepción de Clarín está justificada porque *Tormento* continúa la historia de los amores del clérigo Pedro Polo con Amparo Sánchez Emperador —alias «Tormento»—, quien se ve sometida a una vida de sumisión, humillación y miseria al servicio de su pariente Rosalía Pipaón de la Barga (protagonista de la novela que sigue, *La de Bringas*) hasta que fija en ella sus ojos amorosos un indiano maduro, Agustín Caballero. Éste pretende a Amparo como esposa hasta que descubre sus amores sacrílegos anteriores con Polo, optando finalmente por unirse a ella sin necesidad de sancionar dicha unión mediante el matrimonio civil o religioso. Pero los personajes viven dentro de un contexto social. Como indicara Frank Durand, aunque los personajes de Galdós parezcan encontrar sus valores personales fuera de la sociedad, lo cierto es que aquéllos viven siempre inmersos dentro de los confines de la sociedad en la que funcionan, y por esta razón el contexto social es importante, independientemente de que en ocasiones el personaje ponga sus valores personales por encima de los de la sociedad (Durand, 1961, pág. 523, n. 13); Galdós explora ya la «filosofía práctica» con que Feijoo intenta aleccionar a Fortunata en la tercera parte de *Fortunata y Jacinta* (Kronik, 1982, págs. 272-310; Ribbans, 1987, págs. 71-87). Si Caballero se salta los valores sociales en su unión con Amparo, Galdós es plenamente consciente de la necesidad de que el personaje viva dentro del marco social, y volverá en novelas posteriores a tratar este problema. En suma, las lecciones de filosofía práctica que Feijoo quiere hacer entender a Fortunata, en *Fortunata y Jacinta*, dan cuenta de la noción galdosiana de que la salvación personal al margen de la sociedad es imposible (Blanco Aguinaga, 1968, pág. 75) o, como ilustra *Tormento*, es posible tan sólo en casos excepcionales.

Tormento empieza con un diálogo entre Felipe Centeno e Ido del Sagrario, personajes procedentes de la novela anterior. Este diálogo repite y potencia una innovación que Galdós había intentado en *La desheredada* y que consiste en sustituir la descripción convencional en la novela realista —descripción de tiempo y espacio, primero, y de los aspectos fisionómicos del personaje o personajes principales, en segundo lugar— por una entrada abrupta mediante la cual se ofrece al lector el habla de uno o varios personajes.

La descripción convencional servía para acrecentar el efecto de realidad de la novela. Ejemplo de ello sería el capítulo inicial de *Gloria*, donde el narrador se

mueve de lo general a lo particular, de la comarca a la casa del personaje, con lo que ubica a éste en un ambiente verosímil. En *La desheredada* cambia esto, y el lector es introducido ex abrupto en el discurso de un loco. Si la novela es una ficción, parece decir Galdós, la descripción que procura el efecto de realidad es un ingrediente puramente convencional y, por ello, prescindible. Parafraseando a Clarín, podríamos decir que Galdós siente que no es preciso ponerle «puertas al campo», y que el principio de una novela puede ser cualquier punto, el cual corresponde precisamente al «final de otra novela». He aquí, pues, el punto de conexión de *Tormento* con *El doctor Centeno*. Dos personajes de esta novela, cuyas «vidas» han seguido cursos diferentes, se encuentran y comienzan a dar noticia de sí mismos desde entonces: el final de una novela es así el punto de partida de otra²⁴. El ejemplo del *Lazarillo*, que toma su relato desde el principio, se completa en Galdós con la crítica cervantina a la picaresca (expresada por Ginés de Pasamonte) según la cual no se puede dar noticia entera de lo que aún no está terminado; por ello, la narración galdosiana se apresta a dar «entera» noticia, no de una vida singularizada e independiente, sino de las peripecias de dicha vida en el fluir social. Los personajes pasan de una novela a otra para obtener ese tejido social que Balzac ideó por primera vez mientras escribía *Le père Goriot*. Así se explica el comienzo de *Tormento*, entendido por Clarín como un nuevo «episodio» de una historia más amplia.

Más aún, con el discurso del orate Rufete en *La desheredada*, Galdós había mostrado de qué modo el habla de los personajes podía contribuir a dar una visión dinámica que sustituyera al estatismo propio de la descripción convencional. Ésa era, en fin, la intención artística de *La desheredada*, donde el personaje no aparecía «hecho» desde el principio, sino que la novela manifiesta su «estarse haciendo». Algo similar ocurre con el espacio de *Tormento*, el cual resulta difícil de describir, ya que los Bringas —en cuyo hogar se desarrolla la mayor parte de la acción de la novela— se están mudando de casa. El trastorno ocasionado por la mudanza impide la visión estática, pues estamos ante un desorden que es preciso arreglar; y esta necesidad de «arreglar» se extiende precisamente a los personajes que buscan arreglar sus vidas (Caballero regresa a la patria con el deseo de casarse y poner orden en su vida; Amparo ve la oportunidad de arreglar su futuro casándose con el rico indiano), suponiendo de este modo la novela una transición del desorden al orden.

El diálogo entre Ido y Centeno, que reemplaza a la descripción convencional, sirve para dar a la novela una estructura enmarcada (Gullón, G., 1976, págs. 107-115). El marco pone de manifiesto el carácter ficticio de la novela —se trata de la ficción dentro de la ficción— y sirve para sugerir al lector los motivos de la misma. Ido, escritor de folletines, pone al lector sobre la pista de lo que va a hacer Galdós mismo en esta ocasión: un folletín irónico, ya sugerido en la novela de Isidora Rufete. En *Tormento*, la urdimbre (el intertexto) del folletín es la base sobre la que se sustenta la novela galdosiana (Andreu, 1989, págs. 20-29). Ido del Sagrario

²⁴ «Final de otra novela» se titula el primer capítulo de *La desheredada*; y «Final que viene a ser principio» se ha de titular el último capítulo de la parte primera de *Fortunata y Jacinta*.

escribe folletines históricos, pero contempla en la vida un folletín social interpretado por sus vecinas, las hermanas Amparo y Refugio Sánchez Emperador, la primera de las cuales es asediada por un malévolo duque que les manda billetes para tratar de seducir su honradez, aprovechándose de su mísera existencia. Surge así un contraste entre el folletín de Ido y la novela galdosiana. En principio, no hay tal malévolo duque, pues se trata del indiano Agustín Caballero (a quien sirve Centeno). En segundo lugar, no se trata de billetes de banco, sino de billetes o entradas de teatro. Por último, malamente puede Caballero rendir una honestidad que no existe, pues Amparo había tenido ya amoríos con el cura Pedro Polo.

La novela se desarrolla así mediante una serie de contrastes irónicos, sugiriendo desenlaces que en realidad no se producen. Ido apunta uno de dichos desenlaces al indicar que la salvación de la pecadora Amparo está en entrar en un convento, e indica que la novela se llamaría así apropiadamente *Del lupanar al claustro*. Con ello se restaura la moralidad del folletín. Amparo, en cambio, opta por suicidarse; toma un veneno, se marea, se duerme, se muere..., pero inmediatamente Centeno informa al lector que él ha cambiado el veneno por un analgésico. Puesto que Amparo no ha muerto, la novela puede tener un desenlace feliz, pero dicho desenlace no acaba con la boda convencional de los folletines (con los que se premia la virtud mantenida en la pobreza; Andreu, 1982), pues Caballero y Amparo se marchan a Burdeos sin casarse, quebrantando de este modo las normas sociales que el folletín defiende. La moralidad convencional en el desenlace de los folletines tampoco es respetada por tanto. Bringas confiesa a su mujer, Rosalía, que esto le lleva a dar una reprimenda a su primo Agustín Caballero. Pero, al igual que los finales anteriores, también esta reprimenda es falsa. El resultado, pues, no puede ser más irónico: no había virtud en Amparo, no hubo suicidio y no ha habido tampoco enfado por parte de Bringas, que engaña a su mujer, Rosalía.

Galdós termina *Tormento* en enero de 1884; *La de Bringas* se escribe en abril y mayo, y aparecerá publicada también ese año. La continuidad temporal y temática entre *El doctor Centeno*, *Tormento* y *La de Bringas* originó dudas entre los críticos sobre la unidad de estas novelas. Ya se han descrito las distintas hipótesis respecto a la novela de 1883, y queda señalada más arriba la opinión de Clarín respecto a *Tormento*, definida por el asturiano como un «episodio» en una serie más amplia. Similar ha sido la actitud de la crítica respecto a la novela siguiente, *La de Bingas* (1884). Montesinos negó asimismo la unidad de esta novela, indicando que Galdós, «acometido de un nuevo ataque de terrible improvisación», compone casi de un tirón las dos novelas de 1884. Esta perspectiva comparte las opiniones de algunos contemporáneos de Galdós, quienes, al reseñar *La de Bringas*, criticaron duramente la repetición de personajes de *Tormento*, no habiendo en apariencia motivo para nuevas ampliaciones ni para reelaboraciones nuevas. *La de Bringas* fue así inicialmente considerada como una simple «historia de trapos y modas» irrelevante que, como escribe Luis Alfonso, no podría gustar porque «¿cómo habría de gustar un libro pesado? Porque éste es el calificativo vulgar [...] que se ha aplicado a la novela, por cuanto en sus 227 páginas no hay otro tema que las trampas, enredos y bellaquerías de la protagonista por gastar más en trapos y moños de lo que puede» (reseña en *La Época*, 2-VII-1884, pág. 3).

La crítica de nuestro siglo, sin embargo, ha considerado *La de Bringas* como una de las obras maestras de su autor. J. F. Montesinos indica que esta novela «comienza con unas páginas que son de lo mejor del Galdós humorista» (1968-1972, I, pág. 121); Ricardo Gullón hizo un estudio detallado y admirable de esta novela, notando en ella el «maleficio de la clase media» (1970, págs. 105-134); una década después Diane Urey usaba *La de Bringas* como punto de partida para el estudio del uso por Galdós de la ironía en la presentación de los personajes (Urey, 1982a y b; también, Gold, 1993); finalmente, desde una perspectiva marxista, Blanco y Blanco Aguinaga describen esta novela como relato «fascinante», indicando que supone «la historia de la pasión de Rosalía por los “trapos”, que vienen a ser como el símbolo del poder de las apariencias, ya que representan el mundo del lujo y la elegancia de una clase dominante a la que Rosalía aspira no ya a servir, sino a pertenecer» (1985, pág. 25).

La de Bringas cuenta la historia de Rosalía Pipaón, cuya pasión son las modas llegadas de París, si bien no puede aquélla excederse en gastos suntuarios debido a que su marido es extremadamente metódico con la economía familiar, y no permite ningún gasto superfluo. En cierta ocasión Rosalía ve una manteleta que, como la serpiente del paraíso terrenal, despierta en ella la pasión dormida con auténtico furor. Adquiere la manteleta pensando en pagarla posteriormente, pero los gastos aumentan y las deudas se acumulan, viéndose obligada a empeñar algunos valiosos objetos domésticos (aprovechando una ceguera temporal de su marido) y a acudir a los usureros. Rosalía se «rinde» a Manuel del Pez (procedente de *La desheredada*) con el fin de obtener de éste el dinero salvador. Finalmente, al no recibir de Pez la cantidad salvadora, Rosalía se ve obligada a recurrir a Refugio Sánchez Emperador (hermana de la Amparo de *Tormento*, y amante de Juan Pablo Rubín en *Fortunata y Jacinta*), descubriendo en el proceso las ventajas económicas que resultan de declinar de los principios morales vigentes en la sociedad.

La valoración negativa de esta «historia de trapos» por los contemporáneos de Galdós se debe a que en éstos aún pervive la noción de que la novela ha de estar formada de acciones desmesuradas o ha de adentrarse en el debate social de ideas. Pero, como la crítica contemporánea ha señalado repetidamente, esta es una noción envejecida de la novela que, para 1884, Galdós ha superado ampliamente. Por lo que se refiere a la exposición de crítica social en sus obras, el novelista ha aprendido que el valor dramático de sus personajes exige que las ideas no se «digan», sino que sean sugeridas. Y es la contigüidad de las vidas de los Bringas y la familia real la que permite establecer esta sugerencia. La acción de *La de Bringas* pasa en Palacio, donde viven los protagonistas al ser Francisco Bringas un empleado al servicio de la Corona; los personajes históricos (entre ellos la reina Isabel II) se codean con los ficticios; Rosalía, en fin, se entrega a Manuel del Pez días antes de pronunciarse los enemigos de la reina. Y, por último, la protagonista toma las riendas de la economía doméstica al tiempo que el nuevo orden se instala en el poder.

Por otra parte, *La de Bringas* no es una novela sobre hechos extraordinarios, sino sobre perspectivas y visiones. En *La de Bringas*, Galdós da cuenta de la falsedad de las apariencias, entendidas como meras convenciones sociales, y, lo que es más importante, el autor adquiere conciencia del valor del lenguaje para fingir

(y oscurecer) la realidad. Milagros, marquesa de Tellería, la mujer más elegante según Rosalía, exhibe un lujo que no puede pagar, por lo que dicho lujo, que anteriormente era indicio del poder o la riqueza (Gullón, R., 1970, pág. 111), se convierte aquí en signo vacío y, por tanto, en significante de la vanidad del personaje; Manuel del Pez hace exhibición de un discurso pomposo, ejemplo de la retórica vacía de la prensa y la oratoria decimonónica, pero esta pomposidad es valor para Rosalía, quien alaba «aquel hablar pomposo, diciendo las cosas de dos o tres maneras para que fueran mejor comprendidas» (capítulo 25). Lenguaje y realidad, parece sugerir Galdós, no se corresponden en modo alguno. Pues el lenguaje puede crear objetos inexistentes o, dicho de otro modo, puede elaborar ficciones, como el cenotafio de pelo que se describe en los párrafos iniciales de la novela y que representa uno de los ejemplos más conseguidos del Galdós humorista. Estas ficciones que el lenguaje crea sirven para adornar la realidad pero, al mismo tiempo, la confunden, dando una apariencia de orden a un ambiente caótico. Ejemplo de ello sería la casa de los Bringas, que ha sido rebautizada pomposamente con nombres tomados de las salas de palacio («Gasparini, la Saleta, Salón de Embajadores, Salón de Columnas, el Camón, la Furiela») con lo que el lector es permanentemente confundido, viéndose inmerso en un ambiente carente de orden, en el que realidad y nombre no se corresponden en modo alguno. De hecho, cuando el lenguaje parece tornarse más positivo, resulta sin embargo más engañoso. Véase el siguiente ejemplo, que corresponde al momento en que don Francisco, víctima de una ceguera temporal, cede a su mujer las llaves del cajón en el que se guardan los ahorros familiares:

De este modo pudo Rosalía explorar libremente el tesoro secreto. Revolvió, contó y recontó todo lo que había en el doble fondo, pasmándose del caudal allí guardado. Su marido tenía mucho más de lo que ella sospechaba; era un capitalista. Había cinco billetes de cuatro mil reales, que componían mil duros, y después un pico en billetes pequeños que sumaban tres mil setecientos. Los cinco billetes grandes formaban el más elegante cuadernillo que la dama había visto en su vida (capítulo 31).

Sería ingenuo, pienso, considerar que este texto tiene por objeto proporcionar al lector un cómputo exacto de los ahorros de la familia Bringas. Ciertamente se proporciona la cantidad exacta (7.700 reales, cantidad estimable en 1868), pero ésta apunta a un significado diferente: en concreto, apunta al rencor que Rosalía siente hacia su marido, quien, a juicio de ésta, le somete a una vida de privación siendo «un capitalista». Poco más adelante, mediante el estilo indirecto libre, el lector percibe el rencor de la protagonista hacia su marido, auténtico significado del minucioso inventario hecho por Rosalía; ésta piensa: «¡Quien tal poseía la privaba de ponerse un vestido nuevo! ¡El dueño de aquella suma se empeñaba en vestir a su mujer como a un ama de cura!... ¡Oh, qué hombre más ñoño!» Más aún, el recuento que la protagonista hace de los ahorros fielmente guardados por Francisco Bringas da cuenta de la vanidad de la misma: al observar los billetes de más valor, ésta considera que éstos «formaban el más *elegante* cuadernillo» (subrayado mío) que ella había visto, sugiriéndole de este modo la necesidad de operar un cambio en la economía doméstica: «Si [...] en lo sucesivo

iba a ser ella verdadera señora de la casa, precisábale variar de temperamento» (capítulo 31).

En 1885 aparece *Lo prohibido*, novela considerada por algunos como el ejemplo más característico de la influencia de Zola en la producción de Galdós. «Muy próximo ya a abandonar el Naturalismo ortodoxo, si alguna vez le rindió culto devoto y exclusivo, Galdós va a hacer en *Lo prohibido* [...] una novela imaginada sobre postulados zolescos» (Montesinos, J. F., 1971, pág. 21). La novela, narrada en primera persona, relata la pasión de su protagonista-narrador por los amores prohibidos y, en concreto, la novela se ocupa de las pasiones sensuales que despiertan en él las mujeres casadas. El argumento de la novela ocurre en algo más de cuatro años, en los que José María Bueno de Guzmán relata la pasión que despierta en él su prima Eloísa, pasión más tarde sustituida por Camila. Despillarrador, inmoral y falto de escrúpulos, Bueno de Guzmán es sin duda el primer bosquejo de figuras más tarde ensayadas en otro contexto, y con técnica diferente. Ecos de él hay en el poco escrupuloso Juanito Santa Cruz, de *Fortunata y Jacinta*, y también se percibe su huella en el Moreno Isla de esta novela, asimismo atacado de idéntica pasión por «lo prohibido».

La desatención de la crítica hacia *Lo prohibido* probablemente se deba a la cercanía cronológica de esta novela a *Fortunata y Jacinta*. Stephen Gilman, de hecho, mencionó explícitamente esta relación para censurar la novela de 1885 en virtud de los aciertos de la de 1886-1887. «La nueva biografía masculina —escribe Gilman— carecía de una dimensión histórica. Su argumento provocador podía haber servido a un discípulo menor de Zola dispuesto a convertir el género de Cervantes en un ejercicio de monótona documentación social. Pero [para Galdós, que estaba] a punto de crear un Maxi y una Fortunata, la sórdida vida privada de un antihéroe pomposamente bautizado [...] José María Bueno de Guzmán era muy poco inspiradora» (1981, pág. 143).

Esta crítica de Gilman, no obstante, se basa en un error metodológico, inaceptable si consideramos la producción galdosiana atendiendo al progresivo desarrollo de la misma. O, si se prefiere, a su desarrollo histórico. Pues, lo cierto, y perdón por la simpleza, es que para 1885 aún no ha aparecido *Fortunata y Jacinta*, y resulta vano comparar *Lo prohibido* con novelas posteriores. Ciertamente que Galdós mismo, mientras termina la novela de 1885, expresa indudable insatisfacción por una fórmula novelesca —i.e., el Naturalismo— que ya no le convence, como expresa en carta a Pereda del 24 de febrero de 1885. Pero también es verdad que al emprender la novela, el autor parece querer agotar las posibilidades que dicha escuela le ofrece. Bueno de Guzmán, como indica Gilman, es un personaje sin escrúpulos morales, ciertamente, y esto hace imposible que sus confesiones sean honestas. Pero cabe ver en esa deshonestidad misma de las confesiones de Bueno de Guzmán el propósito artístico de Galdós, quien busca con esta novela una confesión a la vez confusa y equívoca. En efecto, Galdós explora en una larga narración la figura del narrador no fidedigno capaz de producir una narración engañosa (Terry, 1970, págs. 62-89). La importancia de este proyecto para el desarrollo de *Fortunata y Jacinta* resulta, de este modo, indudable, pues también en esta novela el narrador se basa en informes de personajes que, como Jacinto María Villalonga, no son fiables. Por otra parte, la novela potencia la autorreflexividad que Galdós imprimiera a su arte a partir de *La desheredada*

(1881) y que desarrolló con *El amigo Manso* (1882). Porque, como ha indicado Eamonn Rodgers, el dinamismo inherente al desarrollo moral de Bueno de Guzmán es inseparable de su formulación escrita, de modo que en esta novela es perfectamente aplicable la noción moderna de que el medio es ciertamente el mensaje: una escritura equívoca no es más que el testimonio de la vida equívoca del narrador/protagonista (Rodgers, 1991, pág. 128).

5.4.4. *Fortunata y Jacinta* (1886-1887)

Entre 1886 y 1887 aparece *Fortunata y Jacinta*, novela que se publica en cuatro partes diferentes. Se trata de la novela más celebrada de su autor, y la que se ha venido considerando, desde el discurso de contestación de Menéndez Pelayo con motivo de la entrada de Galdós en la Real Academia (Menéndez Pelayo, 1897, págs. 24-25), como la obra más representativa de su estilo. Más aún, e independientemente de que algunas otras obras de su autor puedan o no estar más perfectamente acabadas, esta novela es considerada justamente como una de las obras cumbres del Realismo en lengua castellana.

Por lo que se refiere al estilo del autor, en *Fortunata* confluyen las exploraciones de la segunda «manera» galdosiana, iniciada en 1881 con la publicación de *La desheredada*. Pero sería inadecuado, no obstante, considerar esta novela como un simple fin de trayecto, pues con ella Galdós, no sólo remata magistralmente la aventura artística iniciada a comienzos de la década de 1880, sino que logra superar además las limitaciones que caracterizan a las exploraciones previas. En particular, con *Fortunata y Jacinta* Galdós amplía y trasciende definitivamente el Naturalismo, orientación cuyas limitaciones ya se habían manifestado en la redacción de *Lo prohibido*.

En el momento de su publicación, sin embargo, se objetó la desusada amplitud de la obra que, sin duda, dificultaba el acceso de los lectores a la misma. Clarín dirá, en broma, que Galdós ha escrito en español una novela de cuatro tomos y 1.766 páginas en su primera edición, sin tener en cuenta que en la España del siglo XIX no había lectores capaces de leer tanto (véase, además, Pardo Bazán, 1891, pág. 26). Pero lo cierto es que Galdós, al escribir una obra tan voluminosa, estaba tratando de resolver una limitación de enfoque característica de sus novelas anteriores. Ejemplo de dicha limitación sería el intento de hacer pasar los personajes de una obra a otra, como ocurre en *El doctor Centeno*, *Tormento* y *La de Bringas*. Los protagonistas de estas novelas parecen quedar en un estado de indeterminación hasta que les llega el momento de desarrollarse individualmente. La dimensión de *Fortunata y Jacinta*, y las cuatro partes en que esta novela está dividida, venía a resolver este problema de enfoque: gracias a la mayor dimensión se podía dar extensión a todos los personajes y temas dentro de una sola obra (Ribbans, 1988, pág. 103). La división en cuatro partes, por otro lado, permitía estructurar la obra dando énfasis a cada uno de los aspectos importantes de la misma. En la novela, se dedica cada una de las partes *grosso modo* a personajes de importancia, apareciendo éstos insertos en cada una de las «dos historias» de casadas. Por lo que se refiere a las figuras masculinas, el libro I se centra en Juanito Santa Cruz (Andreu, 1989, págs. 65-83; Gullón, R., 1970,

págs. 148-149; López, 1986a, págs. 103-115); el II, en Maxi Rubín (Gilman, 1981, págs. 166-169, 263-269; Gullón, R., 1970, págs. 150-157); el III, en Feijoo (Goldman, 1984; Ribbans, 1987, págs. 71-87); y el IV, en Ballester (Goldman, 1989, págs. 299-312). Junto a ellos hay una larga lista de personajes secundarios, algunos detalladamente estudiados por la crítica, como Guillermina Pacheco (Andreu, 1989; Ribbans, 1977) y Moreno Isla (Sobejano, 1986, págs. 313-353). Pero, al mismo tiempo, la novela cuenta las «dos historias de casadas»: la parte I relata la historia de casada de Jacinta (Turner, 1986, págs. 277-298; 1992); la II cuenta la de Fortunata (Gilman, 1981, *passim*); y en las partes III y IV se juntan estas historias antes separadas (Montesinos, J. F., 1968-1972, II, págs. 201 y ss.; Ribbans, 1988, págs. 116-117).

Por lo que se refiere a la estructura, Ricardo Gullón habló inicialmente de una serie de triángulos cambiantes²⁵. Dado este esquema triangular, la novela estaría estructurada según el modelo habitual en las comedias, siguiendo el esquema «marido-mujer-amante», con la particularidad de que en *Fortunata* cambia la posición de los personajes en cada uno de los triángulos y, correspondientemente, cambia la función de éstos en cada una de las partes de la novela. La primera parte nos cuenta la historia del rico heredero Juanito Santa Cruz y de su esposa Jacinta; ésta es incapaz de ver realizado su sueño de ser madre, resultando para ella particularmente penoso saber que su marido tuvo en el pasado un hijo con una muchacha pobre, Fortunata. La segunda parte cuenta la historia de Maximiliano Rubín, que, enamorado de Fortunata, quiere hacerla su esposa, y así salvarla del abismo moral y de la posición ignominiosa en que se vio arrojada tras su relación con el señorito Santa Cruz. En la tercera se cuenta la ruptura matrimonial de Maxi y Fortunata, y los amores de ésta con Feijoo, quien intentará hacer comprender a la «chulita» los imperativos sociales tratando de enseñarle las reglas de la filosofía práctica (Goldman, 1984). Y la cuarta y última parte presenta la reanudación de los amores de Juanito Santa Cruz y Fortunata, alternando aquél amores con Aurora Samaniego de Fenelón (formando temporalmente el triángulo Juan-Fortunata-Aurora), hasta que Fortunata da a luz a un hijo de Santa Cruz que habrá de ceder, en su lecho de muerte, a Jacinta. Con esta cesión, el triángulo inicial (donde Juanito ocupaba la posición más importante) es trascendido, produciéndose de este modo la unión espiritual de las dos mujeres rivales, y formándose en el desenlace de la novela un triángulo nuevo en el que las posiciones de importancia están ocupadas por las dos mujeres, Fortunata y Jacinta, unidas por el hijo de la primera, Juanín (Gullón, R., 1970, págs. 137-159).

El modelo triangular sugerido por Gullón tiene la ventaja de poner de manifiesto el importante cambio de énfasis que se produce en la estructura de la novela. Se trata de un cambio que nos obliga a reflexionar, una vez más, sobre la conciencia que el Galdós creador tiene de su arte. En este sentido, es preciso no-

²⁵ El modelo inicialmente sugerido por Ricardo Gullón ha sido más tarde ampliado por los críticos, destacando, entre otros, el estudio de Boring (1978, págs. 13-22), y los trabajos de Ribbans (págs. 47-70), Sinnigen (págs. 71-93) y Zahareas (págs. 114-131) recogidos en Germán Gullón (1986a).

tar que el empuje de la novela presenta ya curiosos interrogantes para el entendimiento del arte galdosiano. En concreto, *Fortunata y Jacinta* se subtitula *Dos historias de casadas*, siendo éstas las dos protagonistas mencionadas en el título. Y, sin embargo, la novela comienza con un desvío, relatando la historia de Juanito Santa Cruz, personaje que —siguiendo el esquema ofrecido por Gullón— ocuparía la posición más importante del triángulo en la primera parte de la novela. En un estudio clásico, Gilman aludía a este desvío narrativo indicando que en la primera parte de la novela, la estrategia retórica seguida por Galdós es mucho más interesante que el producto humano final, pues Santa Cruz carece de la grandeza moral de otros personajes como Jacinta, Fortunata, Feijoo y, en especial, Maxi, y, sin embargo, recibe más atención que éstos al comienzo (Gilman, 1981, pág. 284); por contraste, dirá Gilman, «Fortunata es probablemente la más observada y la menos descrita de todas las heroínas novelísticas» (1981, pág. 362).

La historia de Juanito Santa Cruz está entreverada con largas descripciones del Madrid comercial del XIX así como con información detallada de los cambios que se han operado en las formas y usos del vestir a lo largo del XIX. Como en *La de Bringas*, por tanto, Galdós torna a contar una historia de trapos, quedando aquí expuesto de modo expreso el valor de dichos trapos como visiones refractadas del lenguaje («el vestir se anticipaba al pensar», parte I, capítulo 2, subcapítulo 5) y, por extensión, como imágenes de la creación artística (se habla así de la «ingenua poesía del mantón» que conserva «el carácter de las artes primitivas y populares», I, 2, 2) así como una visión simbólica de la organización social: «¡Los trapos, ay! ¿Quién no ve en ellos una de las principales energías de la época presente, tal vez una causa generadora de movimiento y vida? Pensad un poco en lo que representan, en lo que valen, en la riqueza y el ingenio que consagra a producirlos la ciudad más industriosa del mundo, y sin querer, vuestra mente os presentará entre los pliegues de las telas de moda todo nuestro organismo mesocrático [...], toda la máquina política y administrativa, la deuda pública y los ferrocarriles, el presupuesto y las rentas, el Estado tutelar y el parlamentarismo socialista» (I, 2, 5). Como anticipara Galdós en *Tormento*, el estilo es la mentira. Pero el estilo, simbolizado por los trapos y las distintas modas, es también la novela, como habrá de recordar el narrador galdosiano en un texto de claras reminiscencias cervantinas: «porque ha de saberse que doblar un crespón es tarea tan difícil como hinchar un perro» (I, 2, 5; recuérdese que Cervantes equipara la escritura a la difícil tarea de hinchar un perro en el prólogo a la segunda parte del *Quijote*; «¿Pensarán vuestras mercedes ahora que es poco trabajo hinchar un perro? ¿Pensará vuestra merced ahora que es poco trabajo hacer un libro?»).

Inicialmente se consideraron estos «vistazos históricos» como un error de Galdós. Clarín (1912) y J. F. Montesinos (1968-1972) objetaron todo el material descriptivo inicial, considerando que hacía progresar la novela con excesiva lentitud y resultaba aburrido, impidiendo al lector entrar de lleno en el núcleo de la historia. Estudiando la novela desde una perspectiva sociológica, otros críticos señalaron la pertinencia de dichas páginas, considerando que se trata de un trasfondo imprescindible para la presentación del señorito Santa Cruz (Blanco Aguinaga, 1968, pág. 15) y, en tanto que documento, vendría a marcar el punto de partida de una nueva etapa de Galdós, la de su «radicalización política», pues

el autor presta atención al proceso social mediante el cual se forman las grandes oligarquías del XIX (Rodríguez Puértolas, 1975, págs. 58-59; Sinnigen, 1986, págs. 70-93).

Aparte de valor documental, dichas páginas iniciales suponen una diferencia formal con respecto a lo que Galdós había hecho en las novelas publicadas desde 1881. En concreto, mediante los «vistazos históricos» al comercio matriense, Galdós retoma el procedimiento de la descripción realista que usara en sus primeras novelas, y que había abandonado desde *La desheredada*. La diferencia respecto al uso de dicho procedimiento en las novelas anteriores a 1881 consiste en que, en *Fortunata y Jacinta* la descripción no es estática, como ocurría en *Doña Perfecta* o *Gloria*, por ejemplo, sino que, mediante los «vistazos» a la historia comercial de Madrid, Galdós introduce al lector a una visión dinámica del personaje. Una vez más, como intentara el autor en *La desheredada*, no se trata de presentar al personaje como es, sino de mostrar «su hacerse» para después dar cuenta de la significación de este hacerse en la peripecia. De este modo, se nos presenta al ocioso señorito Santa Cruz en relación con una serie de antepasados ilustres y laboriosos: el albardero Trujillo, origen de toda una dinastía de prósperos comerciantes; el gordo Arnáiz, abuelo materno de Juanito; los dos Baldomeros, padre y abuelo del señorito Santa Cruz, forjadores de la presente riqueza de la familia, etc. De todos ellos se diferencia Juanito al no dedicarse a nada. Esta visión relativa del personaje entra en contraste directo con la hiperbólica descripción de sus virtudes. Pues, a pesar de esta hiperbólica descripción de todas las virtudes que adornan al personaje, el narrador manifiesta, ya avanzada la historia de Santa Cruz, su carácter de «hombre enteramente desocupado» e irresponsable (I, 8, 2).

El doctor Centeno, por otra parte, ilustraba de qué modo el personaje es visto en un mundo de relaciones interpersonales. Además de como el último representante de una dinastía de laboriosos comerciantes, a los que no se parece en nada, Juanito Santa Cruz es visto en relación con una serie de personajes con los que el lector galdosiano está familiarizado, pues proceden de novelas anteriores del autor: Jacinto María Villalonga (procedente de *Lo prohibido*), Alejandro Miquis y Zalamero (de *El doctor Centeno*), y Joaquín Pez (de *La desheredada*), habiendo protagonizado este último una historia similar en muchos aspectos a la del mismo Santa Cruz. Su relación con éstos permite la creación de distancia, y el lector puede establecer una estimación independiente de Juanito. En concreto, se trata de crear una estimación distanciada que se vea, por tanto, libre de las alabanzas interesadas de aquellos otros personajes que desde el texto nos informan sobre él. En este sentido, todos los lectores están de acuerdo en que Juanito Santa Cruz es un personaje moralmente despreciable (Gullón, R., 1970, pág. 148; Tarrío, 1982, pág. 127), pero esto no es impedimento para que su función en la novela sea de primera magnitud (Gilman, 1981 pág. 284; López, 1986a, págs. 103-116). Porque con la larga descripción de sus cualidades, el autor quiere que tomemos conciencia del valor del lenguaje en la creación de ficciones. Según Gilman, se trata de una llamada a la conciencia del lector, una demostración implícita de la naturaleza ficticia de la historia y la sociología que el público decimonónico tenía por base del realismo (Gilman, 1981, pág. 230). Véase, pues, de qué modo Galdós potencia en la primera parte de *Fortunata y Jacinta* las leccio-

nes aprendidas cuando, en *Lo prohibido*, se ocupó de las peripecias de un narrador no fidedigno capaz de producir una historia falsa.

En *Fortunata*, el Galdós creador es plenamente consciente de que la verdad se inventa fácilmente con estructuras verbales que son ficciones (Kronik, 1982, pág. 272). Y no otra cosa que una larga ficción es la descripción pormenorizada de dichas cualidades, en la que uno de los informadores es precisamente Villalonga. En efecto, el narrador revela al comienzo de la novela que los informes que tiene de Juanito proceden de su «amigote» Villalonga: «Las noticias más remotas que tengo de la persona que lleva este nombre me las ha dado Jacinto María Villalonga» (parte I, capítulo 1, subcapítulo 1). El lector conoce a Villalonga por su aparición en *Lo prohibido*, y sabe de él que es un trepador político sin escrúpulos, lo cual es corroborado en *Fortunata* y *Jacinta* cuando Villalonga es el compañero de francachelas de Santa Cruz. Por ello, cuando el narrador refiere el lenguaje del amigo, para quien Juanito es «socialmente brillante» (I, 1, 1), el lector se ve precisado a evaluar dicho lenguaje como una ficción más o, si se prefiere, el lector ha de ser consciente de que se trata de un artificio lingüístico elaborado por un narrador poco fiable. Estamos ante una narración interior que nos dice tanto o más sobre el informador —en este caso, Villalonga— como sobre el objeto del informe, su amigo Juanito Santa Cruz (Kronik, 1982, págs. 254-274). Y el autor desea, no sólo que oigamos a dicho narrador cercano al personaje (como ocurría en *La desheredada*, por ejemplo), sino que advirtamos también las implicaciones que dicha ficción tiene para nuestro entendimiento de la realidad misma. En un mundo dominado por las relaciones y el conocimiento de otros personajes como el presentado en *Fortunata* y *Jacinta*, un personaje que nos informa de algo está obligándonos a aperebarnos, no sólo sobre los detalles del objeto de su exposición —sea éste otro personaje, una situación, etc.—, sino a tener presente además el valor relativo del código de valores del grupo a que dicho personaje pertenece²⁶. Estamos, así, «ante un autor en pleno dominio de su arte, de los modos de representación y de los efectos estéticos de esa representación; no le preocupa sólo lo estético, sino que también se interesa por la misión de lo estético» (Gullón, G., 1986b, pág. 16).

El narrador previene al lector frente a las ficciones que el lenguaje es capaz de crear. En repetidas ocasiones el lector es advertido del poder de la palabra novelesca para torcer la realidad. En *Tormento* había escrito Galdós que el estilo es la mentira, pues la verdad «mira y calla», y en *Fortunata* y *Jacinta* nos advierte de que «las bocas más elocuentes [son] aquellas en que no puede entrar ni una mosca» (I, 2, 3). El lenguaje, en fin, viste, decora y desvirtúa la realidad, y tan

²⁶ Ejemplo de ello sería Guillermina Pacheco, la «rata eclesiástica», sobre cuya santidad han polemizado los críticos. Resulta revelador en su caso, sin embargo, que su sistema de valores sea estricto al dirigirse a personajes pertenecientes a las clases bajas —Fortunata, Izquierdo, Mauricia—, pero que califique los devaneos extramatrimoniales de Juanito Santa Cruz como «locuras» o «tonterías», no dudando en indicar a Fortunata que la culpa de su deshonra es, no del señorito, sino de ella misma; se trata, además, de una «santa» que no duda en culpar a Fortunata (en la parte IV de la novela) de sus maldades con el fin de arrebatarse el hijo para que así se realice el sueño maternal de su amiga Jacinta. Sobre este personaje sigue siendo esencial el estudio de Brooks (1961, págs. 86-94).

sólo tenemos acceso a dichas desvirtuaciones atendiendo a las contradicciones que el lenguaje crea. Estas contradicciones surgen justo en el momento en que el lenguaje parece más directo.

Veamos un ejemplo. Al presentar la gran cantidad de cualidades sociales del joven Santa Cruz, el narrador no puede evitar una comparación de éste con el Joaquín Pez de *La desheredada*. Dice el texto:

Era el hijo de D. Baldomero muy bien parecido y además muy simpático, de estos hombres que se recomiendan con su figura antes de cautivar con su trato, de éstos que en una hora de conversación ganan más amigos que otros repartiendo favores positivos. Por lo bien que decía las cosas y la gracia de sus juicios, aparentaba saber más de lo que sabía, y en su boca las paradojas eran más bonitas que las verdades. Vestía con elegancia y tenía tan buena educación, que se le perdonaba fácilmente el hablar demasiado. Su instrucción y su ingenio agudísimo le hacían descollar sobre todos los demás mozos de la partida, y aunque a primera vista tenía cierta semejanza con Joaquinito Pez, tratándoles se echaban de ver entre ambos profundas diferencias, pues el chico de Pez, por su ligereza de carácter y la garrulería de su entendimiento, era un verdadero botarate (I, 1, 1).

Este texto puede bien considerarse el ejemplo más completo de la enumeración de las virtudes sociales del Delfín por el informador. Identifico a dicho informador con Villalonga, quien confiesa haber conocido a Santa Cruz en una reunión de señoritos en casa de otro de tales, Federico Cimarra (procedente de *Torniento*, *La de Bringas* y *Lo prohibido*). Toda la primera parte de este parlamento puede considerarse como una enumeración de la brillantez del Delfín en los círculos sociales en los que se mueve (entre los Villalongas y los Cimarras). La contradicción surge, no obstante, acto seguido en la comparación negativa con Pez, pues, si se acepta que Santa Cruz es diferente de Pez, ¿cómo es que su presentación es prácticamente idéntica a la presentación de Pez en *La desheredada* (I, 12)?, y, sobre todo, ¿cómo es que a Juanito se le perdona hablar demasiado y a Pez se le critica por su garrulería? De hecho, como sugiere Ribbans, la diferencia entre Pez y Santa Cruz, de existir, tan sólo se puede sustentar en la cicatería de este último que, moderado hasta en el vicio, no se entrega a los usureiros ni hace locuras (Ribbans, 1988, pág. 182).

La primera parte de la novela será así esencial para el entendimiento de las trampas que el lenguaje tiende y, correspondientemente, para entender las trampas que encierra la moral social. Fortunata misma habrá de ir descubriendo que las diferencias entre Jacinta, «la mona del cielo», y ella residen fundamentalmente en el origen social, y llegará a confundir a Guillermina, la santa, con Mauricia, la diabla; la misma Jacinta sugiere una opinión similar cuando, al visitar una factoría en Barcelona, comprende cómo las mujeres que allí trabajan pueden caer en la deshonra, pues «vale más ser mujer mala que máquina buena» (I, 5, 3).

La descripción del «guapo chico» de Santa Cruz coincide con una llamada de atención al lector sobre la capacidad del lenguaje para enmascarar la verdad. Es, además, una crítica del sistema moral de la Restauración. En un magnífico estu-

dio sobre *Fortunata y Jacinta*, Gilman concluía indicando que, a todo lo largo de la primera parte de la novela, Galdós se dedica a destejer la túnica heroica que los lectores de la novela popular se habían acostumbrado a poner en los hombros de los protagonistas varones, y que la sociedad de la Restauración tenía tendencia instintiva a poner en los de vástagos de familias acaudaladas. Dos son las líneas esenciales seguidas por Galdós en la realización de este proyecto. Por un lado, la novela sigue el modelo o técnica cervantina de incesante interrupción, hasta el punto de que esta técnica domina en la primera parte de la novela. Por otro, formalmente se produce un desplazamiento del centro de interés novelesco de esos ilustres vástagos de familias acaudaladas, los señoritos del tipo de Santa Cruz que parecen arrancados de la novela popular del momento.

En *El Quijote*, el narrador cervantino interrumpe la narración, dejando a don Quijote y al vizcaíno con las espadas en alto, para comenzar una larga digresión sobre el manuscrito mismo. El propósito de esta interrupción, en la que los personajes quedan con las espadas suspendidas en el aire, es llamar la atención del lector sobre el hecho de que lo que tiene entre manos es una novela. En la primera parte de *Fortunata y Jacinta*, Galdós sistematiza este procedimiento. Porque el desvío que toma la narración al hablar del «socialmente brillante» Juanito Santa Cruz no hace más que escamotear al lector la auténtica presencia²⁷ de la novela: Fortunata, la muchacha pobre, socialmente insignificante (si se la mide por el patrón social de Santa Cruz o Villalonga), deshonorada y abandonada por el señorito. Más aún, si Cervantes certifica su historia indicando que Cide Hamete Benengeli miente, el narrador galdosiano hace lo mismo, precisa y paradójicamente yendo, en apariencia, directamente al grano. Constantes son, así, las referencias a la «línea recta» de los Trujillos («tirar acertadas líneas», «una línea muy corta y muy recta entre la idea y el hecho», «la línea recta de los Trujillos», «la línea corta y sin curvas»; I, 1, 3). Pero el discurso escamotea dicha línea recta para tomar el desvío convencional, el «érase una vez que se era» de los cuentos fantásticos, al empezar por las «noticias remotas» sobre Santa Cruz: este mismo, al referir a su esposa Jacinta la historia de su primer encuentro con Fortunata, volverá a tomar idéntico desvío: «Érase una vez... un caballero anciano muy parecido a una cotorra» (I, 5, 1).

Debido a estos desvíos, el acercamiento del lector a Fortunata es tortuoso, y va surgiendo de una «narración interior» de Santa Cruz, narrador que el autor implícito considera de dudosa fiabilidad: «¿Habló Juan con verdad? De todo

²⁷ Uso el término «presencia» en el sentido descrito por Gilman (1981, pág. 234) para indicar el deseo que experimenta el lector de que aparezca ya esa Fortunata, nombrada en el título, y que se ha ido anunciando a lo largo de la narración con intervalos de luz y sombra (en el tren que les lleva a Zaragoza durante la luna de miel, Juanito refiere a Jacinta la historia de Fortunata al salir de un túnel; y revela su nombre más tarde, en la oscuridad de la alcoba, a punto de dormirse ambos). Se trata de la necesidad de que el personaje se libere de las convenciones de la narración (que enuncia en pasado) y se presente ante el lector: «Como en todas las auténticas novelas, siempre que se narra un suceso, una escena o un encuentro no como algo que pasó, sino como un emblema de la conciencia, la *presencia* del personaje predomina inevitablemente sobre el pasado gramatical del narrador, ya sea éste una voz fingida o la del propio novelista».

hubo. Sus declaraciones eran una verdad refundida como las comedias antiguas» (I, 5, 6). Con su discurso, el señorito desea justificar sus acciones ante su esposa: «El amor propio no le permitía la reproducción fiel de los hechos» (*Ibíd.*). De este modo, la narración toma la forma de lo que en retórica se denomina parécbasis, esto es, un discurso paralelo que se articula precisamente mediante la conciencia de que se evade el auténtico objeto de dicho discurso. Todo él es, pues, una distorsión o refundición, «como en las comedias antiguas» (I, 5, 6), distorsión que tan sólo se evita en el momento en que Juanito Santa Cruz pierde el control del lenguaje; ebrio en Sevilla, durante la luna de miel, Santa Cruz siente la necesidad de confesarse ante su esposa: «Es que la conciencia se me ha subido aquí al cuello, a la cabeza, y me pesa tanto, que no puedo guardar bien el equilibrio». Perdido el control debido a la borrachera, asoma a los labios de Juanito la verdad abrupta, cruda, liberada de estrategias retóricas: «Yo la perdí, la engañé, le dije mil mentiras [...] le garfiñé su honor, y tan tranquilo» (I, 5, 5). El lector, en fin, advierte la necesidad de penetrar dentro de esta retórica brillante sobre la que llama la atención el autor implícito mediante la estrategia narrativa de la interrupción constante.

En una brillante formulación conceptual, Gilman hablaba del «coloquio de novelistas» para explicar la génesis y desarrollo de imágenes y motivos entre los novelistas del XIX (1981, pág. 153-182). Según esto, en Cervantes, Balzac, Zola, e incluso en su contemporáneo Clarín, encontró Galdós un sedimento de imágenes novelescas. Operan estas imágenes en cierto modo como las metáforas y mitos clásicos de la poesía barroca. Según esto, Galdós no usa sin más imágenes procedentes de otros autores, sino que las reformula y transforma para, mediante esta modificación, dar cuenta de un nuevo entendimiento de la realidad y de la vida, según éstas se cifran en el arte. Importa esto para entender de qué modo se produce el desplazamiento de Juanito Santa Cruz del centro de interés de la acción novelesca.

En concreto, en 1885 se publica la segunda parte de *La Regenta*. Como el Álvaro Mesía de esta novela, Juanita Santa Cruz es un donjuán que parece modelado en las versiones del mito frecuentes en el folletín popular del postromanticismo. El cuidado asedio de Ana Ozores por Mesía en la novela de Clarín culmina con el triunfo de éste, quien acaba por convertirse en el personaje más activo de la novela en los últimos capítulos de *La Regenta*. Galdós altera esta imagen. Ya no es el donjuán folletinesco el centro de interés de la acción novelesca, sino que el interés humano —o, si se prefiere, la experiencia humana que la novela cifra— va a surgir precisamente allí por donde el donjuán pasa (López, 1986a, págs. 103-116). El narrador galdosiano expresamente da cuenta de este cambio al referir la visita de Santa Cruz a Estupiñá, momento en el que conoce a Fortunata: «Y sale a relucir aquí la visita del Delfín al anciano servidor y amigo de su casa, porque si Juanito Santa Cruz no hubiera hecho aquella visita, esta historia no se habría escrito. Se hubiera escrito otra, eso sí, porque por do quiera que el hombre vaya lleva consigo su novela; pero ésta no» (I, 3, 3). La novela, así, se ocupa, no de Juanito como erróneamente nos podría hacer pensar la dilatada primera parte, sino de las presencias que evocan los actos irresponsables del donjuán, y que irán apareciendo, como ocurre con Fortunata, con intervalos de luz y sombra.

Especialmente importante entre estas «presencias» es, sin duda, Maximiliano Rubín, personaje central de la segunda parte de la novela. En su presentación, Galdós parece seguir un modelo de lo que bien podría denominarse como anti-descripción, la cual se obtiene mediante la inversión del modelo usado en la primera parte para la presentación de Santa Cruz. El narrador ya no se basa en informadores o en narraciones interiores, deja de contradecirse, y presenta a Rubín como un pobre chico enfermizo y nada atractivo. Parece haber desdén y profunda distancia en la presentación de Rubín, un ser radicalmente opuesto al Del-fín. Si Juanito es hijo de prósperos comerciantes, si don Baldomero y Barbarita han sido un matrimonio feliz, si se han ocupado exclusivamente del cuidado y regalo del hijo, si, en suma, Juanito está vestido de todas las prendas sociales (elegancia en el vestir, gracejo en el habla y apostura), el pobre Maxi es la negación de este modelo: débil y enfermizo, incapaz de expresarse adecuadamente, es hijo de un matrimonio desavenido, y su padre fue un comerciante sin fortuna. Doña Lupe, su tía, ha de ocuparse de su cuidado, dado que no puede contar con sus padres. Finalmente, si Juanito tiene los pies firmemente anclados en la realidad, y rechaza la literatura como suplemento de la vida —«la lectura es vida artificial y prestada» (I, 1, 1)—, Maxi por el contrario logra salvarse mediante la vida imaginaria, viviendo dos vidas complementarias, «la del pan y la de las quimeras» (II, 1, 3). Galdós ejercita su contraste con socarronería, al dar un nombre común al muchacho brillante, Juanito, y al bautizar con un nombre altisonante al pobre y débil Maximiliano. El contraste entre el joven enclenque e insignificante y lo grandioso del nombre ha sido incluso mencionado como un ejemplo, llamativo por poco frecuente, de ironía cruel en Galdós (Ribbans, 1988, pág. 191). Finalmente, mientras que la primera parte indica cómo Juanito deshonor a una joven, y acaba casándose con una mujer honesta, Maxi tan sólo aspira a casarse con una mujer honesta, acabando por casarse, sin embargo, con la deshonrada Fortunata.

Podría decirse que la creación de Maxi resulta del deseo de Galdós de explorar realidades humanas una vez que el donjuán es desplazado del centro de atención novelesca. Como se dijo más arriba, este desplazamiento es posible en el momento en que el autor se preocupa por la misión de lo estético, es decir, cuando se preocupa por establecer el papel que cumple la ficción ante la realidad. No obstante, sería injusto considerar la creación de Maxi como una simple inversión del modelo sugerido inicialmente en la creación galdosiana de Santa Cruz. Porque en la creación del pobre marido de Fortunata, Galdós se libera conscientemente de los modelos de personaje que le ofrecía el folletín de su tiempo, y el creador de novelas se apresta a desarrollar una posibilidad estética que estaba en germen en las figuras patéticas de sus novelas anteriores. Loco, Maxi acabará recluso en Leganés. Con ello, Galdós parece estar llamando la atención del lector para que éste perciba la genealogía de esta nueva creación, que cierra el ciclo abierto con *La desheredada*, novela que se abre con el discurso del orate Tomás Rufete, encerrado en el mismo manicomio (Gullón, G., 1983, pág. 101). En efecto, la genealogía de Maxi ha de buscarse en ese personaje anterior en el que se mezclan lo grotesco y lo trágico: José Relimpio, en *La desheredada*, o José Ido del Sagrario (*El doctor Centeno, Tormento, Fortunata y Jacinta*). Estos personajes, sin embargo, aún estaban caracterizados por un elemento caricaturesco o cómico. Este elemento, que también aparece al co-

mienzo de la segunda parte de *Fortunata y Jacinta*, en la presentación inicial de Maxi, va desapareciendo progresivamente a lo largo de la novela, y el personaje adquiere una grandeza estética inigualada por Galdós hasta entonces. Maxi es, así, el primer ejemplo de algunas de las creaciones más inolvidables del autor, desde el Villamil de *Miau* (1888), pasando por Nazario Zaharín (*Nazarín*, 1895), hasta la incomparable Benina de *Misericordia* (1897). Se trata de la creación de un «espíritu soñador» que está predestinado al fracaso, pero en cuya lucha hay una grandeza de indudable inspiración quijotesca, en la que el personaje se esfuerza constantemente por dar a la realidad la forma de la ilusión.

El contraste entre Maxi y Juanito ya fue notado por Ricardo Gullón, quien apuntó la grandeza de Maxi precisamente en virtud del contraste que implica con respecto a la superficialidad del Delfín: «La paradoja es transparente: el hombrecillo incompleto, el pobre hombre es capaz de sentir amor y de vivir mentalmente una pasión que al don Juan de saldo le está vedada» (Gullón, R., 1970, pág. 150). Maxi, enfermo, débil y de físico desagradable, pretende instituir el amor —su amor por Fortunata— como base de la vida y del matrimonio. Enamorado, el chico de pocas luces parece conseguir la inteligencia que antes le faltaba y logra asimismo una energía que le era previamente desconocida. Frente al donjuán, que domina la conversación social logrando que los demás le tengan por brillante, el pobre Maxi se decide a actuar, e imponer su derecho al amor y a la felicidad por encima de las convenciones sociales. Debido a ello, Gilman lo ha descrito adecuadamente como el primer gran personaje «cervantino» de Galdós, indicando que se trata de un personaje caracterizado por la plena entrega espiritual (Gilman, 1981, pág. 166).

Carente del poder de la palabra, Maxi se ve fácilmente abrumado por la elocuencia de los demás (doña Lupe, sus hermanos Juan Pablo y Nicolás, Ballester) pero, consciente de esta limitación, se ve incitado a actuar en vez de hablar. Véase aquí, por tanto, una inversión adicional de ese coro de voces, discursos, parlamentos y resonancias que caracteriza la presentación de Juanito en la primera parte. Galdós parece llamar la atención del lector sobre este silencio. Como indiqué, el autor es consciente de que el estilo es la mentira, mientras que la verdad o, en su defecto, «las bocas más elocuentes» son las que están cerradas (I, 2, 3). El capítulo 3 de la segunda parte de la novela pone frente al lector la práctica novelesca de este principio basado precisamente en el silencio. En dicho capítulo defiende Maxi ante su tía su derecho al amor y a la felicidad con la mujer que ama, Fortunata, y su desco de redimir a ésta casándose con ella. Maxi siente que sus fuerzas se resienten ante la mirada airada de su tía. La disputa entre ambos se tiene que aplazar por una inesperada visita: es el usurero Francisco de Torquemada, que viene a entregar a doña Lupe un dinero que ésta consideraba perdido. Seis mil reales que Torquemada le había «colocado», o sea, que había prestado con usura a Joaquín Pez. Alegre ante la recuperación del dinero que ya daba por perdido, dice doña Lupe:

—Lo que yo le decía a usted —observó doña Lupe casi sin poder hablar, con la alegría atravesada en la garganta—. El tal Joaquinito Pez es una persona decente. Él pasa sus apurillos como todos esos hijos de familia que se dan buena vida, y un día tienen, otro no. De fijo que será jugador... (II, 3, 1).

Y Torquemada, el usurero, aludiendo a la cantidad que, junto con los intereses, ascendía a 8.000 reales, responde a doña Lupe:

Yo los contaba, como quien dice, perdidos, porque el tal Joaquinito está, según oí, con el agua al cuello. *¿Quién será el desgraciado a quien ha dado el sa- blazo?* A bien que a nosotros no nos importa (el subrayado es mío).

A diferencia de Torquemada y doña Lupe, el lector galdosiano sabe que Joaquín Pez ha podido pagar estos 8.000 reales gracias al sacrificio de su amante, Isidora Rufete (según se narra en *La desheredada*, parte II, capítulo 12), quien se ha prostituido con Juan Bou para obtener la cantidad necesitada por Pez para librarse del escándalo con que le amenaza Torquemada. Libre de deudas, Joaquín abandona a Isidora y marcha a Cuba, de donde volverá casado y enriquecido. Tras su sacrificio, Isidora está deshonrada y acaba hundiéndose cada vez más en el bajo mundo de la prostitución madrileña.

Véase aquí una vez más, por tanto, esa visión relativa del personaje a que aludía anteriormente al hablar de la visión de Juanito en virtud de los otros señoritos del mundo de la Restauración. Aunque se trata de una visión que tiene aquí una función inversa a la de la primera parte. Pues Maxi, incapaz de hablar con la brillantez retórica de Juanito, no merece a su tía la consideración que le merece Pez, quien «es una persona decente». Pero el episodio adquiere sentido precisamente por el contraste entre la altura moral de Maxi, que se propone la redención de la chica deshonrada, y el inmoral Joaquín —y, por implicación, su amigo Juanito Santa Cruz—, que ha logrado salvarse tras haber arruinado moralmente a Isidora. Volvemos así al punto inicial, apuntado por Ricardo Gullón: el hombrecillo incompleto, cuya potencia sexual se pone en duda repetidamente a lo largo de la novela, alcanza una grandeza que al hombre completo (por ejemplo, Juanito), le está vedada. Su robustez espiritual contrasta diametralmente con su debilidad física, y la locura parece ser una liberación compensadora para las limitaciones impuestas por la realidad. Visto así, el personaje en su locura puede ser entendido como resultado del conflicto entre realidad y ficción, un conflicto que reproduce el proceso de creación de la novela misma (Tsuchiya, 1990, pág. 15). En el capítulo 2 de la segunda parte de *La desheredada*, ya lo hemos visto, el narrador galdosiano advierte a la protagonista de los peligros de entender la ficción como compensación para las limitaciones de la realidad: «no te anticipes a la realidad; no te trabajes interiormente; no saborees con falsificada sensibilidad los goces de que están privados tus sentidos» (*La desheredada*, II, 2, 1). En el desenlace de *Fortunata y Jacinta*, la figura de Maxi parece contradecir estos consejos tan sensatos de la novela de 1881. Galdós es ya plenamente consciente de su arte y sabe que, como dirá en el prólogo que escribió para la segunda edición de *La Regenta*, «los pensamientos de los hombres valen más que sus acciones, y las buenas novelas más que el género humano» (Pérez Galdós, 1902, pág. 79). También Maxi es consciente del poder liberador de la ficción: «No encerrarán entre murallas mi pensamiento —dice al final de *Fortunata*—. Resido en las estrellas. Pongan al llamado Maximiliano Rubín en un palacio o en un muladar..., lo mismo da» (IV, 6, 16). Maxi es ya mito, es decir, se trata de un signo capaz de generar otros signos (Tsuchiya,

1990, pág. 33), del que irá surgiendo lo mejor de la novelística galdosiana posterior a *Fortunata y Jacinta*²⁸.

En el personaje de Fortunata, sin duda el más importante de la novela, Galdós vuelve a presentar la mujer natural, fácil víctima de los señoritos, quienes, como indica Juanito Santa Cruz en su borrachera, «creemos que el honor de las hijas del pueblo es cosa de juego» (I, 5, 5). Una historia en muchos aspectos similar se había contado en *La desheredada*, en el caso de Isidora Rufete, y hoy sabemos que el primer apunte galdosiano de este tipo de personaje es al menos ocho años anterior, apareciendo en el manuscrito inédito *Rosalía*, editado por Alan Smith en 1983.

En efecto, en el personaje de Charito, la amante del Mariano Gibralfaro de *Rosalía*, Galdós presenta el primer ejemplo de mujer natural y, como ocurrirá con Fortunata, dos son las características esenciales de este personaje: la sinceridad de su entrega amorosa y su impericia lingüística. Por lo que se refiere a la naturaleza de la entrega amorosa en la mujer natural, el narrador de *Rosalía* nos advierte, no sólo de la facilidad con que Charito es víctima de la pasión amorosa, sino de una cualidad inusitada de la misma: la sinceridad de la entrega. Charito, dice el narrador, «era sensible, es decir, que se enamoriscaba con facilidad, y ¡asómbrense ustedes!, con verdadera pasión, sin mezcla de interés bastardo. Amaba por amor», y aún más tarde se nos dirá que «amaba sin método», que «amaba con verdadero atolondramiento» y que «se enamoraba en la acepción romántica y novelesca de esta palabra». El personaje mismo, en su diálogo con Mariano Gibralfaro, nos da cuenta de la fuerza de dicha entrega amorosa al manifestarle a éste lo siguiente: «Hijo: si el querer es delito, que me prendan» (*Rosalía*, págs. 41, 43). Hay, no obstante, en esta descripción narrativa de la capacidad amorosa de la Charito de *Rosalía*, indudables elementos humorísticos, originados por las actitudes folletinescas del personaje y, explícitamente, al establecerse a lo largo del manuscrito una comparación chusca entre Charito y *La dama de las camelias*.

Ecos de la misma actitud amorosa encontramos más tarde en la Isidora Rufete de *La desheredada*, quien, en los capítulos 6 y 12 de la segunda parte, hace gala de un profundo amor por Joaquín Pez, un amor que le hace hundirse moralmente y le conduce a la prostitución. Va desapareciendo ya, en la novela de 1881, el tratamiento jocoso de dicha entrega amorosa que era característico del personaje del manuscrito. Y, cinco años después, cuando Galdós vuelve a tratar el mismo tema en *Fortunata y Jacinta*, dicho tono humorístico ha desaparecido por completo. De Fortunata destaca precisamente su total desinterés en su amor por Juanito, un desinterés que resulta irracional, y del que el seductor da cumplida referencia a Jacinta durante su viaje de novios. Dice Santa Cruz: «En el

²⁸ El valor de Maxi como generador de «nuevos mitos» en la futura producción novelesca de Galdós está ilustrado por la definición que de *Fortunata y Jacinta* diera doña Emilia Pardo Bazán, quien habló de esta novela como «la admirable epopeya de Maxi Rubín» (Gullón, G., 1990, pág. 26). La novela de finales del XIX abandona ya el determinismo naturalista y se apresta a la exploración de personajes quijotescos, «a lo Dostoievski», en los que lo ridículo y lo trágico aparecen entreverados (Gullón, R., 1970, pág. 150).

pueblo, hija mía, los procedimientos son breves. Ya ves cómo se matan. Pues lo mismo es el amor. Un día le dije: “Si quieres probarme que me quieres, huye de tu casa conmigo”. [...] La respuesta fue coger el mantón, y decirme *vamos*. [...] El pueblo es así, sumamente ejecutivo y enemigo de trámites» (I, 5, 2). No obstante, en 1887 el énfasis galdosiano está en la fuerza del amor, en la sinceridad de la entrega amorosa, no en la rentabilidad o en lo razonable de dicho sentimiento. Y será el amor el que acabe con Fortunata, pues en este personaje ha desaparecido ese toque de vanidad que todavía sombreaba la imagen de Isidora Rufete.

Más aún, el amor de Fortunata por un ser tan despreciable como Juanito Santa Cruz intensifica el valor de dicho sentimiento y, con ello, Galdós da al impulso amoroso una fuerza y un vigor estético que aún no estaban en el manuscrito de *Rosalía*, y que en *La desheredada* era tan sólo un apunte. Subrayando la importancia de la verdad de dicha entrega amorosa por parte de Fortunata, Ricardo Gullón señalaba que el que Juanito Santa Cruz «sea tan poco interesante como es me parece un acierto de Galdós; nada prueba mejor la irracionalidad de la pasión amorosa como mostrar cuán anodino es su objeto» (1970, pág. 143). La fuerza irracional del amor, antes descrita, permite al autor desarrollar la figura de Maxi en dicha novela, quien trata de instituir el amor como base de la vida y del matrimonio, sirviendo de este modo como fuerza en contraste directo con la figura socialmente más vistosa de Juanito Santa Cruz. Una vez más: el hombrecillo incompleto, el pobre hombre es capaz de sentir amor y de vivir mentalmente una pasión que al donjuán le está vedada (*Ibíd.*, pág. 150). Con esto, lo que en *Rosalía* aparecía aún estéticamente limitado por un interés manifiesto por la caricatura, alcanza en *Fortunata*, una vez que la caricatura ha desaparecido, una hondura estética de profundo dramatismo.

En el manuscrito temprano, *Rosalía*, explora asimismo Galdós la impericia lingüística de la mujer natural, que habrá de reaparecer en *Fortunata* y *Jacinta*. Hablando de los problemas de dicción de Charito, dice el narrador de *Rosalía*: «El vicio arraigado de pronunciación, producido por el hábito durante muchos años de estar oyendo a quien ladra en vez de hablar, no se le curó nunca, y era tal la torpeza de su lengua, que hacerla decir *acción* en vez de *ación*, e *inspirar* en vez de *espirar* y *vamos* en lugar de *amos*, sería pensar en lo excusado» (*Rosalía*, pág. 40). Hay un comentario análogo en *Fortunata* y *Jacinta*, realizado por Juanito cuando, enteramente borracho, da relación a Jacinta de sus previos amores: «Fortunata no tenía educación; aquella boca tan linda se comía muchas letras y otras las equivocaba. Decía *indilugencias*, *golver*, *asín*» (I, 5, 5). Más tarde, al aparecer Izquierdo, tío y mentor de Fortunata, el lector tiene acceso inmediato a ese lenguaje en el que el personaje «ladra en vez de hablar». Al referir la discusión de Izquierdo con la santa, Guillermina Pacheco, el narrador subraya el tono animal de Izquierdo indicando que éste revuelve «las palabras con mugidos» (I, 9, 9). Y en el diálogo entre la Pacheco e Izquierdo, en el que contrastan los clichés moralizadores de aquélla y las bestialidades del tío de Fortunata, Galdós explora los límites del lenguaje literario para dar cabida en él a las formas aparentemente más mediatas de la lengua ordinaria (López, 1991, págs. 127-140; Ràfols, 1990, págs. 469-486).

Pero si los errores de pronunciación de Charito son el resultado de un deseo por parte del autor de contribuir a crear un efecto cómico, este efecto cómico,

que también asoma ocasionalmente en *Fortunata y Jacinta*, resulta definitivamente invertido ante la realidad de un nuevo significado. Así, frente a la mujer natural, que es impotente para pronunciar con corrección y decoro, aparece Juanito, el maestro de la conversación y del saber estar en sociedad. El narrador nos advierte pronto de sus poderes de comunicación, poder que es sin duda una de sus cualidades más seductoras «y en su boca las paradojas eran más bonitas que las verdades» (I, 1, 1). Y, sin embargo, pronto el lector entiende que esta retórica envuelve la verdad, oscureciéndola, lo mismo que las palabras en estilo aflamencado que ocasionalmente salen de la boca de Santa Cruz durante el viaje de novios —y que tanto divierten en un principio a Jacinta— remiten a la pasada experiencia de aquél con Fortunata. El lenguaje de Juanito no atenta contra el decoro, sino al contrario; y, sin embargo, está manchado. El mismo vocablo «nena» que Santa Cruz dedica a su esposa, está corrompido por su historia anterior, pues, como advierte Jacinta, es un término heredado por ella de «la otra».

Si el estilo es la mentira, y la verdad mira y calla, Galdós desea que el lector se aperciba de las ficciones que el lenguaje crea, y de que frente a estas ficciones cabe oponer tan sólo una verdad silenciosa. La primera parte de *Fortunata y Jacinta* puede resumirse como el empeño de Juanito por esconder a su esposa la aventura con Fortunata, y el deseo de aquélla de descubrir si hubo o no «hueverito». La primera parte es, por ello, una exhibición de la enorme capacidad de Juanito para envolver la verdad y, dicho simplemente, para engañar a su esposa. A medida que se desarrolla la novela, el lector se ve obligado a tomar conciencia de estos engaños socialmente admitidos. Como resultado de esta conciencia, Juanito es desplazado del centro de interés y, frente a él, aparecen personajes de un valor moral superior. Maxi, que encuentra la liberación en su locura. Y Fortunata y Jacinta, las dos «casadas» en quienes se centra la narración en las dos partes finales de la novela. Los triángulos cambiantes de que hablara Ricardo Gullón adquieren así una importancia estructural indudable, pues nos informan de dónde reside el énfasis de la narración. Si la novela comienza ocupándose de Juanito Santa Cruz y de su esposa, Jacinta, que quiere conocer la historia de Fortunata, la novela se cierra con Fortunata y Jacinta ocupando las posiciones más importantes de la narración, siendo Juanito desplazado del centro de interés. El nacimiento de Juanín —el hijo de Fortunata y Juanito— que la chulita cede a la estéril Jacinta, une espiritualmente a las dos «casadas». Poco antes de morir, Fortunata alude a esta unión espiritual con Jacinta, con quien desea ser «uña y carne». Una vez que se opera esta unión simbólica, el donjuán carece de interés: el brillante retoño de familia acaudalada —modelo habitual de la literatura galante del postromanticismo— es consciente de su posición desairada y aún intenta «rehacer su destrozado amor propio», acabando por darse cuenta de «no ser nadie en presencia de su mujer» (IV, 6, 14). El desdén que por él siente su esposa, Jacinta, es paralelo del sentimiento de «compañerismo, fraternidad fundada en desgracias comunes» (IV, 6, 14) que la esposa siente hacia Fortunata.

5.4.5. Galdós y el «naturalismo espiritual»

Hablando de las novelas publicadas por Galdós después de *Fortunata y Jacinta*, Casaldueiro indicaba que estamos ante una nueva etapa en la que el novelista no reniega del Naturalismo, sino que lo supera (1961, pág. 87). La necesidad que Galdós siente de superar el Naturalismo es ya visible en *Fortunata y Jacinta*, donde el autor ha llegado a la fórmula, en apariencia paradójica, del «naturalismo espiritual». «Naturalismo espiritual» es, de hecho, el epígrafe que pone el autor al frente del capítulo 6 de la parte III de *Fortunata y Jacinta*, en el que se narra la muerte de Mauricia la Dura. Con dicho epígrafe, Galdós resume la correlación que se produce entre los cambios fisiológicos y los cambios espirituales que se dan a lo largo de la novela en la evolución de los personajes. Dicha correlación atestiguaría la superación de la tendencia dominante en el período 1881-1885 —el Naturalismo—, tendencia que a partir de 1888 sería sustituida por una nueva orientación.

Desde Casaldueiro, la crítica ha bautizado este nuevo período iniciado en 1888 como la etapa «espiritualista» de Galdós. Según Casaldueiro, esta etapa podría dividirse en dos períodos para dar cuenta de la evolución del interés galdosiano por la correlación entre la materia y el espíritu (*Miau*, *La incógnita*, *Realidad*, *Torquemada en la hoguera*, *Ángel Guerra*, *Tristana*) hasta llegar al interés exclusivo por el espíritu (*La loca de la casa*) (Casaldueiro, 1961, págs. 85-129). Una reformulación de esta hipótesis, con escasas modificaciones, fue sugerida años más tarde por Stephen Miller (1983, págs. 119-143), quien indica que Galdós crea, en las novelas posteriores a 1889, seres imaginarios de vida más humana que social, intentando sentar las bases de una España nueva y mejor que la producida por la sociedad del momento. En suma, de lo que se trataría es de una serie de novelas en las que la presentación del protagonista individual va a tener más importancia que la percepción del mismo en su entorno; en concreto, dicho protagonista a menudo realiza su individualidad, no sólo al margen de la estructura social, sino con frecuencia enfrentándose a ésta. Paralelamente, la novela galdosiana entra en un proceso de simbolización creciente en el que la narración ya no está sometida a las necesidades de la mimesis, proceso que habrá de culminar con *El caballero encantado* (1909) y *La razón de la sinrazón* (1915), obra ésta que ya reivindica la fantasía como fuerza creadora al estar significativamente subtitulada *Fábula teatral absolutamente inverosímil*.

En este período, Galdós, en efecto, deja de interesarse por el determinismo social que fundamentaba el Naturalismo y, como ya hiciera al crear al Maxi Rubín de *Fortunata*, se interesa ahora por personajes «cervantinos», en el sentido que Gilman daba a este término: esto es, seres caracterizados por la total entrega espiritual (Nazarín, por ejemplo) o guiados por el poder de la imaginación, facultad que ya había marcado la pauta estructural de *Fortunata y Jacinta* (Gullón, G., 1983, págs. 101-121, especialmente 103-113). *Miau* es el primer ejemplo de esta nueva tendencia que maduraría definitivamente con la publicación de *Misericordia* (1897); novela que, a diferencia de lo que ocurre con buena parte de las obras de este período²⁹, ha atraído mucha y buena crítica. Y esto con razón, pues

²⁹ Aun a riesgo de generalizar en exceso, resulta imprescindible anotar que las novelas publicadas por Galdós a partir de 1888 no han recibido la misma atención crítica que el

ésta es al parecer la novela que el autor mismo consideró en su madurez como la más perfecta de su producción, siendo éste el título elegido por Galdós mismo cuando surgió la posibilidad de traducir una de sus obras al francés.

La etapa «espiritualista» de Galdós se inicia, como digo, con *Miau*. Diez meses después de concluir la redacción de *Fortunata y Jacinta*, en abril de 1888, Galdós manda a la imprenta este nuevo título. La novela, según confesó en algún momento el autor mismo, está elaborada con materiales sobrantes de la magna obra anterior. De hecho, el protagonista de la nueva novela es don Ramón de Villaamil, el «eterno» cesante de la Administración pública, que había aparecido con el sobrenombre de *Ramsés* en la tercera parte de la novela anterior, en la que era contertulio de los Rubín, de Feijoo y de don Basilio Andrés de la Caña. La atención prestada al cesante perpetuo en la novela de 1888 permite a Galdós una visión detallada de la miseria de la clase media, algo intentado ya en la presentación de los personajes de *La de Bringas*. Hablando de dicha miseria, Clarín escribe: «Una de las cosas más reales en España es la pobreza; pintarla con toda su corte de apuros, sordidez, bambollas, disimulos, envidia, codicia, esperanzas, caídas y desesperaciones, es tan oportuno, útil y patriótico como describir las glorias de Zaragoza [en los *Episodios nacionales*]» (1912, págs. 177-178). Junto al indigente don Ramón Villaamil, aparecen las tres mujeres de su casa, las *Miau*, con las que Galdós vuelve a ocuparse del universo moral y espiritual de la nascente clase media de su tiempo, así como de las luchas de esta clase para buscar un espacio propio dentro del contexto social de la época decimonónica. En el extremo opuesto se encuentra Víctor Cadalso, yerno de Ramón Villaamil, prototipo del trepador social y del triunfador que no duda en renunciar a su dignidad y a sus valores para ascender en la escala social. Como he mostrado en otra parte, en la presentación de este personaje Galdós trata un tema que le era particularmente querido, y cuyo primer representante bien podría ser el Mariano

resto de la producción anterior del autor. Esto puede deberse a que la crítica literaria sobre Galdós se ha movido según ciclos de interés. Inicialmente se atendió a los *Episodios nacionales* para mudarse el interés, ya en la década de los sesenta de nuestro siglo, al estudio de las novelas de tesis, siendo, entre éstas, *Doña Perfecta* la que acaparó la atención prioritaria de los críticos (véase *Anales Galdosianos* 11, 1976). La orientación sociológica de los estudios literarios durante dicha década —vía Lukács y Goldmann— sin duda tuvo una influencia considerable en la elección de dicho objeto de estudio. Posteriormente, el desarrollo de los estudios de narratología a lo largo de las décadas del setenta y ochenta movió a los críticos a prestar atención a las novelas de la serie naturalista (*La desheredada*, *La de Bringas*, *Tormento*), un interés que se completó con el estudio pormenorizado de *Misericordia* y, sobre todo, de *Fortunata y Jacinta*, la obra de Galdós que mayor atención crítica ha recibido. Resta por hacer una labor similar con la producción galdosiana posterior a 1887, labor que sin duda ha de ocupar a la crítica en las próximas décadas. Ha de notarse, en fin, que algunos títulos del autor —*El abuelo*, *Casandra*, *La loca de la casa*, *El caballero encantado*, *Halma*, *La razón de la sinrazón*— están prácticamente sin estudiar todavía a pesar de algunos estudios pioneros, la mayoría de ellos recientes; véase sobre *La razón de la sinrazón*, Cao, 1990, II, págs. 19-24; sobre *La loca de la casa*, Lugo, 1990, II, págs. 417-426; sobre *El abuelo*, Menéndez Onrubia, 1986, II, págs. 295-303; sobre *El caballero encantado*, García Sánchez, 1987, págs. 71-80; sobre *Halma*, Lowe, 1981, págs. 53-61; Minter, 1978, págs. 73-97, y Varey, 1978, págs. 59-72.

Gibralfaro del manuscrito *Rosalía* (hacia 1872), más tarde seguido por los donjuanes galdosianos —Joaquín Pez, Juanito Santa Cruz, Jacinto María Villalonga, etc. (López, 1986a, págs. 103-116)—, figuras todas ellas que Galdós usa para dar realce, mediante contraste, a las figuras patéticas que testimonian la erosión que se ha producido en el universo moral decimonónico. Incapaces de triunfar en una sociedad que premia la apariencia en vez de la catadura moral, dichas figuras patéticas (dignos descendientes todos ellos del «papá Goriot» de Balzac) se salvan ante el lector al fracasar, por cuanto su fracaso ha de leerse como revés moral de una sociedad adoradora del éxito a toda costa. Hablo de personajes como don Juan de Gibralfaro (*Rosalía*), don José Relimpio (*La desheredada*), Ido del Sagrario (*Tormento y Fortunata*) y, sin duda alguna el más logrado estéticamente de todos ellos, Maxi Rubín (*Fortunata y Jacinta*). De la misma estirpe de todos ellos es el protagonista de *Miau*, don Ramón Villaamil.

No obstante, es probable que fuera la continuidad de personajes de *Fortunata y Jacinta* a *Miau* la que incapacitó a los contemporáneos de Galdós para valorar adecuadamente esta auténtica obra maestra del humorismo español³⁰. Y, lo que es más importante, les incapacitó además para notar el cambio que Galdós apuntaba con este nuevo título, nacido al parecer de retales de la novela anterior. De hecho, los contemporáneos del autor vieron en esta obra una simple reiteración. Clarín, por ejemplo, siempre atento a las novedades ofrecidas por Galdós al público lector, habla de la falta de innovación esencial en *Miau*, indicando que parece tratarse de un entremés ofrecido por el autor, sin intención de hacer algo notable, en el que en ocasiones es dado ver incluso defectos de composición (1912, págs. 171-182). Una vez más, como ocurriera ya con la estimación de *La de Bringas*, será preciso esperar hasta la segunda mitad del siglo xx para encontrar una apreciación diferente de esta obra.

Lo cierto es que con *Miau* Galdós busca dar expresión a las novedades que él mismo descubriera en el «naturalismo espiritual» de *Fortunata y Jacinta*. El resultado es un tipo de novela cercano por un lado a los maestros de la novela rusa, y en concreto a Dostoievski; pero se trata además de un tipo de obra que, por otro lado, le permite ahondar con gran acierto en la índole tragicómica de la novela³¹. Y esto porque, descubierta en *Fortunata y Jacinta* la profundidad a la vez estética y humana de Maxi Rubín, Galdós vuelve a interesarse por personajes incapaces de integrarse en el orden social, desarrollando así los seres paté-

³⁰ Incapacidad que se nota, por ejemplo, en las palabras de Menéndez Pelayo, quien, en su discurso de contestación con motivo de la entrada de Galdós en la Real Academia, describirá la producción de éste como orientada a captar la «integridad de la representación humana», y por ello no caracterizada por la singularidad individual de las obras, buscando más «la prolija acumulación de los detalles; esa selva de novelas que aisladamente consideradas suelen no tener ni principio ni fin, sino que brotan las unas de las otras con enmarañada y prolífica vegetación» (Menéndez Pelayo, 1897, págs. 86-87).

³¹ Novedad esencial ésta, y que es preciso tener en cuenta para notar de qué modo Galdós percibe el valor de la novela como género; aún tardará veintiséis años Ortega y Gasset en indicar el carácter tragicómico del género (*Meditaciones del «Quijote»*), lo cual corroboraría la noción de la «modernidad» galdosiana, desarrollada por Ricardo Gullón (1966).

ticos que habían aparecido con anterioridad en sus novelas, pero acercándose ahora a estos personajes con un sentimentalismo moderado por la ironía, sentando con ello las bases de la tragedia grotesca que habrán de desarrollar más tarde los autores de comienzos del xx, desde Valle-Inclán y Gómez de la Serna a Pérez de Ayala o Arniches³². Dado esto, la novela explora ciertamente la mediocridad del mundo social de la clase media. Pero, al mismo tiempo, desarrolla una personalidad individual —el protagonista, Ramón Villaamil— despojado de toda fe y sometido a las arbitrariedades de un mundo absurdo que él es incapaz de entender. He aquí, por tanto, la novedad esencial de esta obra, novedad adecuadamente señalada por Ricardo Gullón, quien, en el estudio introductorio a su edición de la novela (reimpreso en Gullón, R., 1966), estudia al burócrata galdosiano como primera figuración del tipo de héroe que va a menudear en las obras de comienzos del xx: «Galdós, precursor en tantas cosas, escribió una novela, *Miau*, en donde están prefigurados los males cuyo diagnóstico nos asusta, y partiendo de un tema que en la literatura de la época fue pretexto para chistes [...]; partiendo del tema del cesante, creó una figura trascendente que los costumbristas de entonces [...] ni siquiera sospecharon. El grotesco protagonista de caricaturas y chascarrillos se transformó en figura trascendente, personaje en lucha contra el destino-burocracia, que, efecto del azar, le excluye de sus cuadros y, sin razón, antes frente a toda razón, le repudia» (Gullón, R., 1966, pág. 283). El Villaamil, alias *Ramsés*, de *Fortunata* es un personaje caricaturesco, puramente superficial, sin excesiva profundidad estética; pero al reaparecer en *Miau* este mismo personaje alcanza una hondura estética y humana que sigue la pauta marcada por esa genial creación galdosiana que es Maxi Rubín. Al elaborar más detalladamente a Villaamil, Galdós comienza a elaborar un tipo de personaje que, desarrollado por otros autores, habrá de marcar la renovación novelesca de comienzos del siglo xx³³. Así, indica Gullón,

³² Algo que ya notara, con indudable penetración, José F. Montesinos, quien, hablando del esperpento valleinclanesco, indicaba: «La tragedia grotesca no es invención de hoy. No hablemos ahora de precedentes cervantinos; en la inmensa obra de Galdós abundan esos seres patéticamente inútiles, chiflados, desequilibrados, enloquecidos por las circunstancias en que viven». La diferencia entre Galdós y Valle está en la ironía benévola del primero, más cercano así al humor de Pérez de Ayala, o al humor sensible de Arniches, que describiera el mismo autor de *Tigre Juan*. Así, concluye Montesinos: «Pero aunque se divierta [Galdós] y nos divierta con las figuras de don José Relimpio, de don José Ido del Sagrario [...] Galdós nunca escamotea el drama terrible que aflige a esos grotescos personajes. Galdós, nadie lo diría, es un sentimental» (Montesinos, J. F., 1966, pág. 156).

³³ En un interesante opúsculo sobre *Miau*, Rodgers (1978, pág. 73) critica la interpretación de Gullón al considerar que está guiada por un punto de vista moderno y anacrónico («anachronistically modernizing point of view»); esta crítica me parece injusta por cuanto en su estudio Gullón no se propuso una historia de *Miau*, sino una interpretación de la novela que señale sus innovaciones en atención a la novela que habría de seguirle. Creo que sustenta la interpretación gulloniana el hecho, ya señalado, de que el interés puramente caricaturesco del Villaamil que aparece en *Fortunata* y *Jacinta* deje paso a la historia personal de *Miau*. En este sentido, el estudio de Gullón es una valiosísima aportación al entendimiento de *Miau*: en concreto porque 1) señala de qué modo la modernidad literaria característica del xx tiene su orígenes en el xix; y 2) porque apunta la contribución de

en la creación del cesante Villaamil, Galdós da ya entidad a un tipo de personaje novelesco que se generalizará en las primeras décadas de nuestro siglo: «Villaamil representa al hombre perdido en la ignorancia de los fenómenos que deciden su destino; este hombre insignificante, cuya existencia es fantasmal de puro obsesa, en las últimas páginas de la novela demuestra que vive y ha vivido impulsado por un sentimiento que caló en su alma hasta hacerse tuétano de ella: la desesperación» (pág. 295); en esto nos ofrecería Galdós una imagen que no está lejana de la que posteriormente presentaría Kafka: «Según la interpretación de Max Brod, el mundo adonde pretende llegar el personaje kafkiano [de *El proceso*] es el mundo de la gracia; el mundo a que aspira Villaamil es el de la justicia» (pág. 296).

Establecido, pues, un cambio de rumbo con *Miau*, Galdós inicia una nueva etapa en su producción y, al año siguiente, con una productividad que hay que calificar sin duda de prodigiosa, envía a la imprenta tres nuevos títulos: *La incógnita* (1889; publicada en 1890), *Realidad* (1889; publicada en 1890) y *Torquemada en la hoguera* (1889), primer texto de una tetralogía que se completaría en años sucesivos con la publicación de *Torquemada y San Pedro* (1893), *Torquemada en la cruz* (1894) y *Torquemada en el purgatorio* (1895). Como indicara acertadamente Stephen Gilman, Galdós es, del conjunto de los autores españoles, el menos complaciente con su propio estilo y el que menos satisfecho se siente de sus propios logros artísticos: una vez establecida una forma de novelar, el autor explora nuevos caminos en una búsqueda incesante de nuevas posibilidades estéticas que la posterioridad ha sabido valorar tan sólo parcialmente. Así, si el escritor profundiza con *Miau* en las formas de la tragedia grotesca, con los tres títulos posteriores investiga formas novelescas como la novela epistolar (*La incógnita*) o la novela dialogada (*Realidad*); y, al mismo tiempo, comienza la creación de su Francisco de Torquemada, el primer personaje que, en la novela decimonónica española, se hace a medida que su lenguaje va tomando forma, esto es, el personaje se va haciendo a medida que se va haciendo su habla. De este modo, en 1889, Galdós obtiene lo que bien podría ser su mayor contribución a la estética de la novela en español, contribución adecuadamente señalada por Cernuda, quien indicó que Galdós logra introducir el estilo hablado en la prosa española (Cernuda, 1975, pág. 781).

Galdós a este proyecto general, una contribución que ha sido repetidamente ignorada —especialmente en España, donde han menudeado los ataques contra Galdós a cargo de Ortega y Gasset, Antonio Espina, Valle-Inclán, Fernández Almagro, Torrente Ballester, Juan Benet y Francisco Umbral— y mal entendida; ejemplo reciente de la incomprensión de los lectores modernos para el arte galdosiano se puede ver el *Manual de literatura española VII: Época del Realismo* de Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez (Pamplona, Cenit, 1983), págs. 569-572. La hipótesis de Ricardo Gullón supera ampliamente los deficientes estudios anteriores de Eoff (1954, pág. 117) y Weber (1964), sentando las bases de las interpretaciones ulteriores de Ribbans (1968), Scanlon & Jones (1971), para quienes «Villaamil representa a alguien más que su pura individualidad: representa a una sociedad exasperada y engañada por una máquina estatal indiferente hacia aquellos para cuyo beneficio dice existir» (pág. 61). Sobre la posición de Galdós al inicio de la modernidad, véase Germán Gullón, 1992, págs. 47-67.

Presentadas como el haz y el envés de una misma historia, *La incógnita* y *Realidad* tienen el mismo argumento. Se trata del *affaire* entre Augusta Cisneros y Federico Viera, y el ulterior suicidio de éste tras un tormentoso encuentro con su amada. Cambia, no obstante, la forma narrativa de ambas novelas. La primera es una novela epistolar, mediatizada por un único punto de vista; la segunda, en cambio, es una novela dialogada en la que, como diría Galdós, se nos da el alma de los personajes sin que modifique sus palabras un punto de vista ajeno a su propio sentir. En la primera novela, Manolo Infante escribe a un corresponsal —a quien se refiere como Equis X— la historia, basándose en los rumores que sobre el asunto corren por Madrid. Sobre la base de dichos informes, indica Infante al final de *La incógnita*, Equis construye su propia versión de los hechos. Dicha versión es la novela dialogada *Realidad*.

Como era de esperar, este experimento galdosiano —un solo argumento contado en dos novelas distintas— ha fascinado a los críticos, quienes, duplicando ese argumento galdosiano que se cuenta en dos versiones, han adoptado dos posturas antagónicas, las cuales resultan de un diferente entendimiento del modo como funciona el lenguaje literario. Un grupo de críticos (Correa, 1967; Gullón, R., 1977; Sobejano, 1967) aceptan la explicación de Infante al final de *La incógnita*. Según éste, la primera novela no cuenta «más que la mitad, o si quieres, el cuerpo, destinado a ser continente, pero aún vacío, de un ser para cuya creación me faltaban fuerzas». Ese ser es el que construye Equis en la segunda novela. *Realidad* es, así, «la otra mitad, o sea... el alma». Según esto, a la «verdad aparente», referida en la primera novela, se añade «la verdad profunda» en la segunda; se trataría de una verdad menos mediatizada, proporcionada por la forma dramática, dialogada, de la novela, que ofrece a través de los diálogos dicha verdad «extraída del seno de las conciencias» para así ofrecer al lector el ser «completo y vivo»³⁴. En suma, gracias a su forma dramática, dialogada, *Realidad* completa una visión anterior, parcial e incompleta, ofrecida a través de un solo narrador-personaje; si *La incógnita* subraya el enigma que plantea el lenguaje de la novela, *Realidad* viene a llenar de contenido dicho lenguaje.

Otros críticos, en cambio, se han acercado a la novela galdosiana desde una perspectiva estructuralista, o postestructuralista (asumiendo que el lenguaje de la ficción es una entidad autónoma que no remite a un referente concreto, sino que suspende la lógica y el significado en un gesto retórico que no se llena, no habiendo por ello un significado preciso detrás de la palabra escrita en una novela, de modo que el lenguaje de ésta remite tan sólo a sí misma) y rechazan la idea de que la segunda novela complete la primera, indicando que esta lectura desvirtúa

³⁴ En el prólogo que escribe para su otra novela dialogada, *El abuelo* (1897), Galdós declara expresamente este valor del diálogo para expresar directamente, y sin mediación del autor, el ser de los personajes. Escribe Galdós que «el sistema dialogal, adoptado ya en *Realidad*, nos da la forja expedita y concreta de los caracteres. Éstos se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones. La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia, ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual».

el valor de *La incógnita* al impedir que pueda ser leída de manera independiente de la novela que le sucede; y añadiendo que *Realidad* no puede ser considerada como una verdad más completa que *La incógnita*, pues aquella novela se encuentra, al igual que ésta, limitada por el relativismo de las perspectivas —tan sólo el juego de las distintas perspectivas permite una idea de totalidad (Russell, 1964, págs. 179-185)—; por el contrario, la segunda novela potencia la ironía existente en la primera, guiando al lector a una realidad aún más ambigua (Tsuchiya, 1990, págs. 81-105; Urey, 1986, págs. 82 y ss.; Willem, 1990, págs. 385-391).

Por lo que se refiere a los personajes, Galdós vuelve a centrarse en las relaciones humanas y, en concreto, vuelve a ocuparse de las relaciones entre personajes de distinto sexo, tema preferido por los autores realistas³⁵, aunque aquí se ha alterado el esquema que establecía la excesiva dependencia de la mujer natural o desvalida (Isidora Rufete, Amparo Sánchez Emperador, Fortunata, Abelarda Villaamil) del señorito seductor. Ni Augusta se asemeja a las otras heroínas de Galdós, ni Viera es un donjuán humanamente despreciable al modo de Joaquín Pez en *La desheredada*, Bueno de Guzmán en *Lo prohibido* o Juanito Santa Cruz en *Fortunata*; tampoco es un personaje a lo Víctor Cadalso (*Miau*), despreciable a pesar del interés novelesco que pueda suscitar su inexplicable maldad. Por el contrario, en el caso de Viera, Galdós proporciona una visión positiva del personaje que, acosado por sus fiadores, es incapaz de rebajarse a renunciar a su dignidad, encontrando en su muerte la única salida digna. La dignidad de Viera —como más tarde la «pobreza» de Nazarín, por ejemplo— nos adentra en ese mundo de personajes galdosianos de índole quijotesca, cuyo fracaso vital va a ser el resultado de su irrenunciable fe en una idea fija que, a menudo, conlleva una actitud moral; ya en el caso de Fortunata se observaba la importancia de dicha idea, «la idea, la pícara idea», y el mismo Villaamil va a considerar su inquebrantable honestidad como el mayor obstáculo para triunfar en el sórdido mundo de la Administración pública.

5.4.6. *Las novelas de Torquemada (1889-1894)*

Entre *La incógnita* y *Realidad* Galdós escribe *Torquemada en la hoguera*, primer título de una tetralogía que se completa con *Torquemada en la cruz*, *Tor-*

³⁵ Como oportunamente señalara Harry Levin, quien consideró que, entre los novelistas del XIX, «las relaciones entre los sexos han recibido una vasta, si no desproporcionada, cantidad de atención por parte de los escritores» (1974, pág. 28). Desproporcionada o no, este interés por las relaciones entre los sexos resulta de la atención que los autores del XIX prestan a las relaciones humanas y al entendimiento del ser individual en un contexto social; las relaciones entre los sexos —el amor, el matrimonio, el adulterio, la vida familiar, etc.— proporcionaban el marco nuclear para esta consideración contextual y social del personaje. Recuérdese, por ejemplo, que Juanito Santa Cruz y Maxi Rubín, aunque son personajes con historias inversas, feliz la del uno, desafortunada la del otro, son ambos considerados desde un punto de vista muy similar, esto es, prestando atención al matrimonio de los padres, al negocio familiar, a cómo crecieron dentro de un ambiente familiar ortodoxo o no, y a sus ulteriores matrimonios.

quemada en el purgatorio y *Torquemada y san Pedro*, obras que, a juicio de algunos lectores (Cernuda, 1975; Clarín 1912, pág. 245; Sánchez Barbudo, 1968), supone lo mejor de Galdós. En *Las novelas de Torquemada* se cuenta la historia del usurero Francisco Torquemada, alias *el Peor*, personaje que ya había aparecido en *El doctor Centeno*, *La de Bringas* y en la segunda parte de *Fortunata y Jacinta*. Tras enviudar de su primer matrimonio y perder a su hijo, el prodigioso Valentín, Torquemada vuelve a contraer nuevas nupcias con el fin de devolver a la vida al hijo perdido. Casa con una aristócrata empobrecida, Fidela del Águila, y, apoyado por ésta y por su hermana Cruz, Torquemada trepará hábilmente en la escala social hasta convertirse en senador y marqués de San Eloy.

En *Las novelas de Torquemada*, Galdós vuelve a trabajar la novela larga, centrada aquí sobre un solo personaje, pero siguiendo una vez más el esquema en cuatro partes ya visto en *Fortunata*. El que cada una de las cuatro partes de la historia del usurero tenga una unidad propia puede deberse al interés del autor por evitar las críticas que se habían hecho a la longitud poco común de *Fortunata y Jacinta*; al aparecer como cuatro novelas distintas, que permiten ser leídas de modo independiente la una de la otra, el lector podría acercarse parcialmente a la historia del en principio avaro, más tarde financiero, posteriormente senador y finalmente marqués de San Eloy, y encontrarse a Torquemada en un momento particular del desarrollo de su propia historia³⁶. Se trata de un acercamiento que no era desusado en el XIX, donde los personajes novelescos de un autor reaparecen de una novela a otra y donde, por tanto, el lector se acostumbra a encontrarlos en distintas etapas de un solo desarrollo; si el lector, por el contrario, lee sucesivamente los cuatro volúmenes de la historia de Torquemada, percibe ésta del modo progresivo habitual en el entendimiento de las historias del XIX: estaríamos ante el progreso de una vida, desde los orígenes (del sórdido avaro madrileño) hasta su desenlace vital (Torquemada fallece en el palacio de las Gravelinas). Sea como sea, lo cierto es que el ordenamiento en cuatro volúmenes venía a perfeccionar los modelos antes usados, desde *El doctor Centeno-Tormento-La de Bringas*, a las cuatro partes de *Fortunata y Jacinta*.

Desde un principio la historia de Torquemada interesó a los estudiosos, que entienden la novela como un reflejo de la conciencia histórica del período³⁷.

³⁶ Lo cual no impidió, sin embargo, críticas a la longitud de la historia. Clarín, por ejemplo, muestra indudable escepticismo sobre el hecho de que la longitud pueda beneficiar a la difusión de la historia o incrementar el interés del lector por la misma: «No están los tiempos, en nuestro país, para contar con la atención intensa y constante del público, sobre todo del que vive en los centros de gran actividad material, descosida y de poca sustancia. Series de novelas en que se va siguiendo a un personaje a través de tomos y más tomos, puede ser manjar intelectual para sesudos y calmosos ingleses; pero no son muchos los españoles capaces de perseverar en esta clase de lecturas; los más porque no leen mucho de nada, y algunos porque creen que el esfuerzo necesario para consagrar tanto tiempo y atención a una obra literaria, puede merecerlo una que sea científica, pero no la que no pase de novela» (Clarín, 1912, pág. 235).

³⁷ *Las novelas de Torquemada* fueron objeto, además, de un largo estudio teórico de Ricardo Gullón (1979), en el que el hispanista aplicaba al estudio de Galdós las teorías de Wayne C. Booth. Dicho trabajo puede haber perdido cierta validez para el especialista,

Como la historia del Madrid comercial en la primera parte de *Fortunata y Jacinta*, también la historia del avaro vendría a ilustrar el desarrollo de las fuerzas sociales —en sus dimensiones económicas, políticas y humanas— en el XIX (Blanco Aguinaga, 1978, págs. 97-124; Earle, 1967); cierto que aquí este interés por las fuerzas sociales está más integrado en la historia del personaje de lo que ocurriera en *Fortunata*. Sánchez Barbudo, en cambio, desestimaba la orientación social de la novela para privilegiar el entendimiento del personaje individual, indicando que los temas principales de *Las novelas de Torquemada* son «el avaro y la muerte» (Sánchez Barbudo, 1967, págs. 45-52; 1968; véase también, Miller, 1983, pág. 120). No se trataría, por tanto (o no se trataría exclusivamente), de una visión social, sino también de una visión humana. Y esto porque Galdós se esfuerza por presentar al lector el lado humano de un personaje —el sórdido usurero— que habría de resultar particularmente desagradable para el lector del momento. Estéticamente, se trata de un desarrollo similar al ya visto en el caso del cesante Villaamil, de *Miau*; una vez más Galdós toma una figura tradicional, típica incluso, de la novela decimonónica (piénsese en el avaro Séchard balzaciano), objeto de chascarrillos, chistes y generalidades, y le añade una dimensión íntima que permite desarrollar lo que inicialmente era tan sólo un personaje puramente caricaturesco. Como Villaamil, también Torquemada tiene una tragedia personal que puede interesar al lector. En este sentido, acierta Stephen Miller (1983, págs. 120-121) al indicar que Galdós se propone mostrar al lector la historia personal de un personaje ya conocido, el avaro Torquemada, inquisidor económico de un Madrid que vive por encima de sus posibilidades. Así pues, un personaje que fuera secundario o marginal en las historias anteriores, se convierte en este momento en protagonista; con ello, cambiará el contexto y la idea que el lector tiene de él, pues Torquemada acabará por ser el personaje más desarrollado de todo el universo novelesco galdosiano (Earle, 1967, pág. 29).

Como dije, el avaro Torquemada era conocido por el lector galdosiano desde su primera aparición en *El doctor Centeno*, seguida más tarde por apariciones en *La de Bringas* y *Fortunata y Jacinta* (novela ésta en la que había mantenido negocios con doña Lupe, tía de Maxi Rubín). Por ello, el narrador utiliza una fórmula conversacional en la presentación del mismo en *Torquemada en la hoguera*, novela que comienza así: «Voy a contaros cómo fue al quemadero el inhumano que tantas vidas infelices consumió en llamas». La familiaridad entre autor (o narrador) y lector es posible gracias a que ambos comparten un mundo ficticio en el que son reiterados personajes y situaciones novelescas. Así, como expliqué más arriba, Torquemada aparece en *Fortunata y Jacinta* con una referencia indirecta a la Isidora de *La desheredada*, novela que había iniciado el ciclo de las «novelas españolas contemporáneas»; una referencia adicional a dicho personaje vuelve a aparecer en *Torquemada en la hoguera*: Isidora Rufete, que en la novela de 1881 había sido derrotada por su insaciable sed de gloria y gran-

pero se trata de una investigación útil tanto para el estudiante del género novelesco como para quien quiera iniciarse en los estudios galdosianos, en especial por la cuidadosa delimitación que Gullón hace de los distintos conceptos críticos esenciales que es preciso tener en cuenta a la hora de leer una novela.

deza, y que vio hundirse dichos sueños de grandeza, ha alcanzado —irónicamente, desde luego— las «alturas» del arte y vive amancebada con el pintor tísico Martín en una buhardilla de la calle de la Luna. La ironía galdosiana es clara, pero también importa el procedimiento mediante el cual el autor rescata a su heroína de 1881 y la convierte en punto de referencia de esta nueva historia.

La presentación del avaro Torquemada en la primera novela de la serie ha sido considerada como ejemplo del uso de la ironía por Galdós con el objeto de encuadrar acción y personaje (Gold, 1993); dicha presentación ilustra asimismo cómo, mediante el uso de la ironía, el autor es capaz de envolver al lector obligándole a comprometerse emocionalmente con el objeto de la narración (Sánchez Barbudo, 1968). Volvemos con esto al tema central del uso por Galdós del lenguaje coloquial. Como dije, no extraña que el narrador comience su historia con una fórmula coloquial —«Voy a contaros»—, pues narrador y lector están tratando de un viejo conocido; si antes la visión era puramente exterior y coyuntural, ahora la perspectiva será necesariamente interior y completa. Pero lo que resulta particularmente notable en el caso de esta tetralogía es que el uso de fórmulas conversacionales y de lenguaje coloquial se generalizará a lo largo de la narración hasta convertirse en su norma estilística. El estilo indirecto libre se usa sistemáticamente, desbordando en la narración en tercera persona la fórmula del estilo directo. Se consigue con ello lo que Cernuda consideró el mayor acierto estético galdosiano: la introducción del estilo hablado en la prosa española. Dice Cernuda que Galdós inventa una lengua dramática que «anticipa lo que años después se llamaría “monólogo interior”». Las páginas en donde nos hablan Rosalía de Bringas, Máximo —*sic*— Rubín, Fortunata, Mauricia la Dura o Torquemada, con su espontaneidad discursiva, traen al personaje entero y palpitante ante el lector. Galdós introduce en nuestra novela el estilo coloquial, el estilo hablado» (Cernuda, 1975, pág. 781).

Los contemporáneos de Galdós ya advirtieron el valor de su uso sistemático del estilo hablado, aunque les resultó difícil precisar en qué consistía su novedad tan libre de tecnicismos o de elaboración formal en apariencia, como ocurre siempre con el estilo galdosiano. Leopoldo Alas, por ejemplo, admiró la síntesis tragicómica a la que sabiamente llega Galdós, y se refirió al discurso pronunciado por Torquemada en el banquete en su honor (en *Torquemada en el purgatorio*) como una de las escenas magistrales de la prosa realista española: la visión cómica de un tema serio, la mezcla tragicómica del estilo, la ilación de solecismos y errores del personaje en un discurso social, hacen de dicho episodio una obra maestra, comparable al «Discurso de las Armas y las Letras» pronunciado por don Quijote en la primera parte del *Quijote*.

Posteriormente, la crítica ha estudiado los elementos predominantemente cómicos del habla del avaro Torquemada que va encumbrándose en los puestos más elevados de la escala social, pero no llega a dominar todos los resortes del lenguaje social, haciendo en la mayoría de los casos el ridículo cada vez que hace uso de la palabra en público (Hall, 1970, págs. 136-162; Rogers, 1967). Y, sin embargo, es un error considerar exclusivamente la vertiente cómica del discurso del avaro. Porque lo que Galdós propone con el habla del personaje es una ampliación similar a la ya indicada al estudiar a Ramón Villaamil o a Torquemada mismo: se superan los límites cómicos del personaje a base de ampliar la dimen-

sión estética del mismo, llegándose a descubrir un orden estético nuevo. Conviene ver esto con cierta perspectiva, y nada mejor que considerar esta ampliación estableciendo inicialmente una analogía con un episodio del *Quijote*.

Hace años, Juan Manuel Rozas describió con habilidad de qué modo toma entidad en Cervantes un espacio intermedio, puramente virtual, en el que parecen encontrarse realidad y ficción. Comentando los capítulos 44 y 45 de la primera parte del *Quijote*, en los que se dilucida la identidad del yelmo de Mambrino, indicaba Rozas que, con la habilidad cervantina para la dialéctica en sentido irónico, se contrastan en dicho episodio dos opiniones opuestas —la de quienes opinan que es *bacia* y la de quienes, por el contrario, creen que es *yelmo*— para luego casarlas. El resultado, bien se sabe, es la creación de un nuevo objeto a mitad de camino de las posturas iniciales, el *baciyelmo*, un híbrido cuya existencia viene dada tan sólo por el consenso de los personajes que reduplican así el acto del creador mismo al crear este nuevo objeto, válido exclusivamente en el mundo virtual de la ficción³⁸. Un episodio similar en *Torquemada en el purgatorio*, que bien podemos relacionar con la creación cervantina³⁹, nos advierte de una conciencia análoga en el caso de Galdós. Me refiero al momento en que, durante el banquete en honor de Torquemada, éste responde con un discurso de agradecimiento. Dice el avaro lo siguiente:

Si hoy tejéis el bienestar con *elementos* superiores a vuestros medios, o *séase* posibles, mañana el *déficit* os obligará a destejerlo..., y siempre tendréis suspendida sobre vuestras cabezas la *espada de Aristóteles*... (*Rumores.*) Quiero decir... (*El orador conoce al instante su error, pero lo enmienda en seguida, muy terne.*) He dicho Aristóteles, porque... (*Se ríe, y ríen todos esperando un chiste.*) Tengo verdadera manía por este filósofo, que es el más práctico de todos. (*Sí, sí.*) Es mi hombre; le llevo en el pensamiento a todas horas del día. Y como *tengo para mí* que el tal Damocles, el de la espada, era un hijo de tal... o nadie sabe quién es... ¿Alguno de los que me escuchan sabe quién era ese Damocles? (*Risas, voces de «No, no..., no lo sabemos».*) Pues yo estoy a matar con esas maneras de hablar, y he decidido que la famosa espada sea de Aristóteles..., vamos, que le armo caballero, porque es el hombre de mi devoción, es mi ídolo, señores, el hombre más grandísimo de la antigua Grecia y del siglo de oro de todos los tiempos. (*Bravo, muy bien. Comentarios de entusiasmo en la concurrencia.* «Pero, ¡qué tuno es! Sabe más que Lepe... ¡Qué gramática parda!».) (*Torquemada en el purgatorio*, III, 8.)

³⁸ Juan Manuel Rozas, «El proceso por la sombra de un yelmo en *Manhattan Transfer*», en VV.AA., *Historia de la literatura*, vol. I: *Antigua y Medieval*, Madrid, UNED (1978, págs. 139-146).

³⁹ Es Clarín el primero en vincular el episodio con la obra de Cervantes, subrayando su calidad estética, al escribir: «para cualquier lector hay en [la novela] una parte, la última, que por la fuerza cómica, pocas veces igualada en los libros contemporáneos, es de grandísima belleza. Me refiero al banquete ofrecido al *marqués de San Eloy*, el *prócer* grotesco, y el discurso que don Francisco Torquemada pronuncia; oración que en la historia de la oratoria novelesca sólo cede el paso al discurso de *las armas y las letras*» (1912, págs. 268-269).

Este texto ilustra perfectamente, creo, ese nuevo espacio virtual —de importantes implicaciones estéticas— creado por el habla del personaje: se trata de un desarrollo que supera las meras implicaciones cómicas del discurso para proyectarse en una dimensión superior en la que el personaje, como el autor o el narrador mismo, se convierte en creador mediante la palabra. Estamos aquí ante un discurso en el que un orador habla a una concurrencia, siendo por tanto una muestra de oratoria. No obstante, al ser el discurso dicho por un patán como Torquemada, la oratoria contiene su propio elemento grotesco o cómico. Con ello, la solemnidad del discurso ironiza sobre sí misma y lo jerárquicamente superior —por ejemplo, la oratoria— es rebajado con los solecismos del sujeto del discurso. Más aún, la escena muestra a un auditorio que, no sólo sigue el discurso *cum grano salis*, sino que disfruta de lo lindo con los errores, las lítotes y los sobreentendidos de Torquemada. Pero también, desconcertados ante la soltura del hablante, quienes escuchan dudan entre tomar lo dicho en serio o en broma. Hay, pues, entendimiento completo e incompleto del enunciado. Y hay, como corresponde al doble entendimiento indicado, error y acierto, pues la escena recoge, no sólo los pensamientos del emisor del mensaje, sino también sus expectativas y las reacciones mentales y expresas del auditorio dentro de la novela. Como centro de la polifonía⁴⁰ descrita, Galdós nos da su propio *baciyelmo*, pues no otra cosa es «la espada de Aristóteles». Más aún, como el don Quijote cervantino es armado caballero por el dueño de la venta, también aquí esta expresión es sancionada por obra y gracia de un solecismo del antiguo usurero. El texto anterior se cierra, tras dicha sanción, con el aplauso jubiloso de dicha investidura por el auditorio. Y, como en el caso del *baciyelmo* cervantino, nos encontramos al fin con un híbrido cuya existencia viene dada tan sólo por el consenso de los personajes.

Respecto a dicho consenso, comentaba Rozas la composición del jurado que en la novela cervantina va a decidir si el objeto es *yelmo* o *bacia*, indicando que Cervantes monta un juicio en el que se mezclan personas graves y bajas. Presenciando la demanda del pobre barbero contra los héroes de la novela tenemos así a un Oidor (es decir, un juez), a la justicia (representada por los cuadrilleros de la Santa Hermandad), a un cura (que podía pedir los juramentos), a un noble (que pide los votos del jurado), gran número de testigos y un barbero (o sea, un perito que ha de saber, pues su ocupación así lo exige, lo que es una *bacia* de barbero). De estos personajes, unos —principalmente los cuadrilleros y los criados— creen que la acción va en serio, y no pueden entender cómo sus amos son incapaces de discriminar la verdad, o sea, que el objeto en cuestión es *bacia* y no *yelmo*; los demás, personajes principales, encabezados por el cura y el barbero,

⁴⁰ Por «polifonía» ha de entenderse la presencia simultánea en un solo enunciado de dos o más significados posibles que interactúan modificándose entre sí; la polifonía es característica de la palabra novelesca en la que resuenan, además de su valor discursivo o literal, múltiples significados procedentes de infinitos campos de referencia, siendo estos campos diferentes en virtud de niveles sociales, culturales, nacionales, etc. El concepto de «polifonía» fue enunciado por el filósofo ruso Mijaíl M. Bajtín. Véase su *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI (1982, págs. 256-290).

son sabedores de la burla que se representa y, siguiendo tal burla, deciden crear un nuevo objeto, un producto mixto, mezcla de los dos anteriores: el *baciyelmo*.

Si los personajes del *Quijote* saben que están representando, otro tanto ocurre en *Torquemada en el purgatorio*, y Galdós así nos lo sugiere en varias ocasiones a lo largo del episodio antes citado. Un ejemplo privilegiado de ello tenemos en la aparición de Morentín, elegante de profesión, y el adulador Zárate, junto al trepador Villalonga, amigo íntimo de Juanito Santa Cruz en *Fortunata y Jacinta*, y conocido del lector galdosiano pues había aparecido en novelas anteriores del autor. Estos tres personajes —Morentín, Zárate y Villalonga— se acercan a dar parabienes al protagonista tras su discurso, y el narrador subraya de qué modo la máscara inicial de la presentación acaba por confundirse con un rostro: Morentín, en principio, le abrazó «con fingido cariño»; Villalonga le saluda después con una seriedad fingida que el personaje «sabía poner en su rostro en tales casos»; mientras que, en fin, Zárate le saluda llorando, «pero llorando de verdad, porque además de pedante era un consumado histrión». Si en un principio la máscara es visible, al final, tras tanta representación, ya es difícil delimitar qué es máscara y qué es rostro.

Mientras Torquemada recibe parabienes de estos tres personajes por su discurso, el objeto de las conversaciones y los halagos es precisamente dicho discurso, que se convierte en el referente del nuevo diálogo. Como en la segunda parte del *Quijote*, cuando Sancho y don Quijote son informados de la existencia de un libro que narra sus aventuras de la primera parte, estamos en la novela galdosiana ante un diálogo que versa sobre el discurso anterior. Poco más adelante, en la misma novela, este giro irónico vuelve a aparecer, y el discurso de Torquemada vuelve a ser el objeto del diálogo de los personajes. Me refiero al momento en que Rafael del Águila pregunta a su cuñado Torquemada «¿qué opinión tiene usted de su discurso y de todas aquellas ovaciones del banquete?» (*Torquemada en el purgatorio*, cit., pág. 1540). A dicha pregunta, el interpelado responde que su «discurso no fue más que una *serie no interrumpida* de vaciedades» compuesta de retazos de conversaciones, «cuatro frases que recogí de los periódicos, alguna que otra expresioncilla que se me pegó en el Senado y otras tantas migajas del buen decir de nuestro amigo Donoso». Con dichas hablas se crea un nuevo objeto que se impone al lector e impresiona a éste como una nueva realidad. Consciente del origen de su discurso, Torquemada indica a Rafael que con los retazos de hablas ajenas «hice una ensalada..., y lo fui soltando conforme se me iba ocurriendo», confesando, además, la sorpresa ante la reacción del lector: «¡Vaya con el efecto que causaba!». Véase, en fin, dónde está ya en germen la misma sorpresa que ha de sentir en *Misericordia* Benina cuando, al regresar de su pordiosear cotidiano, se encuentra en casa de doña Paca con la visita de don Romualdo, personaje imaginario creado por ella. Las novelas de Torquemada, en suma, ilustran de qué modo Galdós explora ya la «novela del personaje» como una entidad independiente y ajena a las novelas del narrador y del autor producto del «engaño a los ojos» característico de la ficción (Gullón, R., 1979, págs. 67-85); será en *Misericordia*, como digo, donde esta exploración habrá de llegar a su máximo desarrollo novelesco.

Paralelamente, y en cierto modo podría decirse que como contrapeso, a *Las novelas de Torquemada*, Galdós va a dar a la imprenta una serie de títulos que

nos presentan al «héroe espiritualista»⁴¹, esto es, al personaje que supedita por completo el mundo externo a la consecución de un ideal de perfección que, al chocar con la realidad, resulta utópico (Casalduero, 1961, pág. 119). Ángel Guerra, protagonista de la novela que lleva su nombre (*Ángel Guerra*, 1890-1891), y el clérigo Nazarín, protagonista de *Nazarín* (1895) y *Halma* (1895), serían los representantes de dicho «personaje espiritualista». Desarrolla Galdós ese personaje cervantino cuyo germen está en el Maxi Rubín de *Fortunata*, un personaje que se caracteriza por la plena entrega espiritual. Es producto este personaje de la lucha de polaridades contrarias —así es el caso de «Ángel» vs. «Guerra»⁴²— o de la neutralización de identidades que producen una nueva identidad híbrida. Así se explica la descripción de Nazarín, basada en el oxímoron, esto es, en la enunciación de una posibilidad y su contraria, por ejemplo, «una figura, que al pronto me pareció de mujer. Era un hombre»; «Era de mediana edad, o más bien joven»; Nazarín era «un castizo árabe sin barbas»; el narrador, en suma, consciente de la confusión, lleva el oxímoron hasta la hipérbole al identificar a Nazarín como un cura y decir: «Y para colmo de confusión, el árabe... decía misa» (capítulo 2)⁴³. Esta confusión inicial va a ser determinante de la ulterior ambigüedad, pues, si inicialmente se pensó que el sacerdote Nazario Azarín escapa de Madrid para abandonar la jerarquía eclesiástica y hacer renacer en él al cristiano auténtico (Carenas, 1974) o se consideró la novela como una alegoría cristiana (Bowman, 1967; Parker, 1967; Romero Tobar, 1995), más tarde la crítica observó la serie de ambigüedades que nos obligan a suspender juicio respecto al personaje (Dendle, 1974; Goldman, 1974; Robin, 1990), el cual en ocasiones alcanza ese crecimiento mítico que ya enunciara Maxi Rubín en el desenlace de *Fortunata*, declarando vivir en las estrellas (Kronik, 1974).

⁴¹ Como contrapeso, pues si en *Torquemada* aún prima lo que Ortega denominaba la «materialidad» característica del realismo, una materialidad que se manifiesta en sus exabruptos cargados de solecismos y palabras soeces, si en cada momento el lector es recordado del placer que el personaje siente ante el salpición o las comidas poco o nada refinadas, y si, incluso, su mismo cuñado Rafael se suicida por no poder soportar más el olor a cebolla que despiden todo lo que rodea al avaro; las novelas de este otro ciclo se concentran en lo ideal, por muy absurdo y confuso que éste sea, tratándose de un ideal que el personaje defiende con furor (*Ángel Guerra*) o como afán en el caso de Nazarín. Contrariamente el avaro *Torquemada*, además, que es cada día más rico y sueña con acumular más riqueza, Nazarín sueña con idéntico afán en ser cada día más pobre: «Mi felicidad consiste en soñar la pobreza, en recrearme pensando en ella y en imaginar, cuando me encuentro en mal estado, un estado peor. Ambición es ésta que nunca se sacia, pues cuanto más se tiene más se quiere tener, o, hablando propiamente, cuando menos, menos» (capítulo 5).

⁴² Sobre *Ángel Guerra*, véase Lakhdari, 1987, 1990; Lowe, 1981; Rosselli, 1983; Sotelo, 1990; Valis, 1988.

⁴³ Estamos ya muy cerca, por tanto, de las dos caras de la realidad que Galdós describe en el primer párrafo de *Misericordia*: «Dos caras, como algunas personas, tiene la parroquia de San Sebastián..., mejor será decir la iglesia..., dos caras que seguramente son más graciosas que bonitas» (capítulo 1).

5.4.7. *Misericordia* (1897)

Como ocurría con *Fortunata y Jacinta* respecto a las novelas del período anterior, *Misericordia* potencia las exploraciones galdosianas iniciadas con *Miau* en 1888. Por otra parte, y al igual que ocurriera con *El amigo Manso*, y como sucede en diferente medida con *La desheredada*, *Fortunata* o *La incógnita*, Galdós vuelve a hacer de su conciencia artística el objeto de sus creaciones ficticias. De ahí que esta novela haya sido considerada como la manifestación mejor definida de la conciencia creadora del Galdós artista.

En *Misericordia* se narra la historia de doña Francisca Juárez, quien, a causa de su naturaleza despilfarradora, se ve en la mayor miseria logrando sobrevivir gracias a su criada Benigna, o Benina, la protagonista de la novela, quien consigue dinero pidiendo por las calles en compañía del ciego Almudena. Para no herir la dignidad de doña Paca, haciéndole entender que vive de la limosna que obtiene su criada, Benigna se inventa un benefactor, el padre don Romualdo. Sorprendentemente, el tal don Romualdo aparece más tarde —con lo que se produce el misterio de que tome entidad un personaje creado o inventado por otro personaje— para informar a doña Francisca de que ha heredado una fortuna y de que no ha auxiliado a la señora hasta el momento.

Casalduero indicaba ya que aparecen en esta novela los dos temas favoritos de Galdós: el de la pobreza (o, mejor, el contraste pobreza/riqueza) y el de la realidad o, si se prefiere, el contraste entre realidad e imaginación. El novelista, además, parece pasar revista a las modas literarias del siglo; por un lado detalla minuciosamente las circunstancias económicas de la familia Zapata con una técnica que parece heredada del Naturalismo; por otro, parodia los modelos del Romanticismo: si la pareja amorosa del Romanticismo sueña en la muerte para alcanzar la unión y la libertad, Galdós nos presenta en esta novela a la joven Obdulia que trata de suicidarse con fósforo y más tarde se escapa de casa con su amado, viéndose en fin obligada a pasar la vida entre ataúdes, pues la familia de su esposo tiene una funeraria. Finalmente, Galdós manifiesta un interés irónico por el detalle; mientras las finanzas del momento hablan de cantidades astronómicas, en *Misericordia* lo único inmenso es la miseria, y Galdós nos obliga a prestar atención a los céntimos que Benina consigue en sus peticiones diarias (Casalduero, 1961, pág. 215).

Germán Gullón indica que en esta novela Galdós hace exhibición de su flexibilidad, gracias a la cual advertimos que una fachada fea a primera vista puede tener cierta gracia; o que el lenguaje vulgar y ordinario de los mendigos puede tener gran fuerza expresiva, poética, y que el habla deformada —aljamiada— de Almudena no tiene que ser reducida al lenguaje corriente para significar (Lida, 1961, pág. 299). Con ello, el narrador galdosiano nos sugiere su objeto de interés: en concreto, nos da cuenta de la superioridad humana del personaje, pero al mismo tiempo nos va preparando para la aceptación de hechos que en modo alguno pasan por banales; y nos prepara para la aparición de don Romualdo, creación de Benina (Gullón, G., 1976, págs. 118-119).

La aparición de don Romualdo como personaje, y el que Benina sea su creadora dentro del texto, nos devuelve al problema de la metaficción, ya explorado por Galdós en *El amigo Manso*. Una vez más, como ha indicado Kronik en un

importante artículo (1981, págs. 37-50), Galdós se ocupa precisamente de los procedimientos y de la naturaleza del arte. Vuelve el autor, por tanto, a un tipo de escritura reflexiva característica de sus mejores creaciones anteriores. Estamos ante una conciencia artística en su momento de mayor desarrollo creativo, y con esta novela Galdós enfrenta a los lectores con la aventura inmediata y eterna de la ficción. Tomando como punto de partida el estudio de Kronik citado, trataré de indicar las paradojas a que dicha obra enfrenta al lector.

Como ocurriera en novelas anteriores, hay en *Misericordia* una voz narrativa que parece vacilar en su conocimiento de la narración. A menudo se trata de una ilusión mediante la cual el narrador trata de referir la realidad observada, y de convencer al lector de su realidad o, al menos, de su potencial realidad. Para ello, en ocasiones el narrador abandona su omnisciencia y, como un simple observador más, confiesa su ignorancia: deduce, por ejemplo, que el nombre del personaje es Benigna, pues responde al nombre de «Benina»; asume que Almudena quiso sentarse junto a Benina a pedir en la plaza, pues ambos están sentados juntos, etc. Otras veces, sin embargo, parece abandonar la ficción —en la que se identifica a sí mismo como narrador: «superaron a cuanto pudiera manifestar el narrador» (capítulo 32)— para contar un sucedido, hablando así de «esta verídica historia» (capítulo 6) o refiriéndose a sí mismo como «historiador» (capítulo 25). Con estas fluctuaciones de la voz narrativa, que no son sino inconsistencias premeditadas, la atención del lector oscila entre prestar atención a una fuerza superior poseedora de todo el conocimiento de los hechos —llámese dicha entidad autor implícito, voz autorial, etc.— o atender a una estructura autónoma integrada en el texto y, por ello, con un conocimiento limitado de hechos presenciados por él.

Por otra parte, en la creación de don Romualdo por Benina, y en las relaciones que de aquél hace su creadora a doña Paca, su ama, pasamos de un proceso en el que una mentira es creada para sustentar la vida (Benina trata de disimular el origen de su dinero) a una mentira que se vuelve una necesidad vital para los personajes. Con ello, dicho lector es influido en su lectura por una novela que se plantea el problema de la relación entre realidad y ficción. Porque, cuando Benina indica que su benefactor se llama don Romualdo, doña Paca, como cualquier lector de novelas, deja que el personaje nombrado tome vida en su imaginación e incite su interés. Con ello, doña Paca conoce al personaje inventado «forjándose un tipo real con los elementos descriptivos y pintorescos que Benina un día y otro le daba» (capítulo 10). A diferencia de doña Paca, sin embargo, el lector de *Misericordia* sabe que don Romualdo es una ficción de Benina. A pesar de ello, dicho lector no tiene problemas en crearse una imagen mental de doña Paca misma «con los elementos descriptivos» que el narrador le ha dado. El problema surge cuando Benina regresa a casa un día y se encuentra la novedad de la visita de don Romualdo. Es un problema para Benina, que no puede entender cómo su creación o embuste se ha materializado; y es un problema análogo para el lector, que se sorprende ante esta nueva «realidad», y que sin embargo no se ha sorprendido previamente ante la posible «realidad» de Benina y doña Paca, quienes han sido presentadas de modo análogo por el narrador como personajes de «esta verídica historia».

Ante esta sorpresa, el lector ha de prestar atención a la naturaleza metaficticia de esta novela galdosiana para percibir que hay en ella una ficción dentro de

la ficción, donde al Galdós creador de la novela —por ejemplo, *Misericordia*, cuyo protagonista es Benina— corresponde la Benina creadora de la novela interior, cuyo protagonista es don Romualdo. Es posible, como indica Kronik, buscar una explicación razonable, podría decirse incluso que «realista», para la aparición de don Romualdo: Benina pudo haber oído su nombre y usarlo, incluso pudo haberle visto mientras pedía en la parroquia de San Andrés, a la que pertenece dicho clérigo, e inadvertidamente elegirlo como su falso benefactor. Tal explicación, indica Kronik, satisfará al lector que está convencido de que en el mundo de la lógica el don Romualdo que salva a doña Paca no es el mismo don Romualdo que Benina concibe mentalmente. Pero al ganar esta satisfacción lógica, ese lector racional empobrece su experiencia de la novela, porque por encima de cualquier solución lógica, *Misericordia* impone su confusión de planos con tal intensidad que esta confusión se convierte en su misma sustancia. Tan sólo cuando se elimina de la explicación nuestro deseo de encontrar una explicación lógica, racional o verosímil, se vuelve don Romualdo lo que realmente es: una ficción, una invención, «la sombra visible de un sueño». Lo que se materializa no es tanto un cura llamado Romualdo, sino una ficción que asume la ilusión de la realidad, como ocurre con todas las ficciones verdaderamente logradas (Kronik, 1981, págs. 43-45).

Misericordia resume e ilustra a la perfección el magisterio creador de Galdós: el artista de la ilusión que fue capaz de crear un mundo definido por Cernuda, con frase afortunada, como «la patria imposible, que no es de este mundo» (en el poema *Bien está que fuera tu tierra* de *Desolación de la Quimera*). Preciso es entender esa «patria imposible» como un mundo producido por la conciencia creadora. Galdós tuvo, en efecto, plena conciencia de estar laborando con mundos ficticios (Gullón, G., 1986b, pág. 666), plena conciencia, esto es, de estar creando realidades novelescas. La novela, como ha indicado Paul de Man, se funda en un acto de la conciencia, no en la imitación del objeto natural. Y, como veíamos al hablar de don Romualdo, no hace sino empobrecer el genio artístico galdosiano considerar que el autor limitó su capacidad creativa reduciendo su papel a ser mero cronista de la realidad, y convirtiendo dicha realidad en materia prima de su obra (Caudet, 1985, pág. 12). En 1902, en el prólogo que escribió a la segunda edición de *La Regenta*, Galdós ofrece su afirmación más radical respecto a la autonomía de la ficción y respecto al poder de la conciencia creadora. Citando a Wieland al comienzo de dicho prólogo, el autor de *Fortunata y Jacinta* indica que las buenas novelas valen más que el género humano.

En toda verdadera novela el lenguaje da expresión al deseo de la conciencia creadora de materializarse, trascendiendo las limitaciones de la imitación servil de la realidad. *Misericordia*, culminación del proceso creativo de Galdós, es buen ejemplo de ello, pues en dicha novela el autor da cuenta del valor que tiene el acto de nombrar como acto creativo. Benina, inicialmente presentada por Galdós como un nombre, va evolucionando hasta llegar a la apoteosis de un ser humano: Nina, Benina, Benigna, Benigna de Casia. Otro tanto ocurre, dentro de la novela misma, con don Romualdo, quien asimismo comienza con una palabra. Pasando de Benina a los demás personajes, esa palabra se va cargando de sentido. Con ello, una tradición nace, un mito aparece unido a la palabra creada. En última instancia la existencia literaria evoluciona de la palabra; la invención me-

diante el lenguaje es un acto mágico (Kronik, 1981, pág. 47). En la creación de su universo novelesco, Galdós lo ha demostrado hasta la saciedad. El personaje puede vivir gracias a una palabra: en *La desheredada*, Isidora Rufete vive por y para su «herencia». El personaje puede también tener una génesis vocal, resultando del acto de nombrar: Fortunata no es inicialmente más que un nombre que, sílaba a sílaba, va revelando Juanito para su esposa, Jacinta, durante el viaje de novios de éstos; lo mismo ocurre en *Misericordia*: el personaje creado por Benina no es al principio más que «don Romualdo». Y el lector que percibe esto no se sorprende ante la aparición última del personaje que, como Fortunata, va tomando cuerpo en la narración.

En 1881, Galdós se propuso la creación de la novela española «conforme la tradición cervantesca», una tradición que, ante todo, se pregunta por las relaciones problemáticas entre realidad y ficción. Una relación que se ve obligada a encarar Benina, como habían hecho anteriormente don Quijote y Sancho, debatiendo la primera parte del *Quijote* al comienzo de la segunda, o como ilustraría el don Álvaro Tarfe de Avellaneda apareciendo en la segunda parte del *Quijote*. Como el don Romualdo de Benina, también el don Álvaro Tarfe es un nombre creado por Avellaneda, y un personaje dentro de la novela de Cervantes. Ante él, lo mismo que ocurre con los personajes galdosianos, el lector se ve obligado a ir más allá de la mera coincidencia, para preguntarse sobre la naturaleza de la ficción y su constitución en el lenguaje artístico.

5.5

Las últimas novelas

La década de los años noventa fue particularmente intensa para Pérez Galdós, pues publica las 10 novelas que culminan la etapa más brillante de las «novelas españolas contemporáneas», lleva a la escena ocho dramas y redacta (sólo entre 1898 y 1900) 10 títulos de la tercera serie de *Episodios nacionales*. *El abuelo*, publicada en 1897, cierra las narraciones galdosianas de esta década. Se distancia, sin embargo, de los textos anteriores mediante variaciones temáticas y técnicas importantes que hallarán continuación y desarrollo en las novelas que van a seguir, pausadamente, en los años últimos: *Casandra* (1905), *El caballero encantado* (1909) y *La razón de la sinrazón* (1915). Se puede considerar, pues, que *El abuelo* inaugura una nueva etapa, la última del novelista.

5.5.1. Los perfiles de la nueva etapa

Las novedades que dan singularidad a esta nueva etapa no son absolutamente inéditas en el novelista ni se manifiestan con la misma proporción en los distintos textos, como veremos. Se trata de estrategias encaminadas a superar los moldes realistas estrictos que ya venía ensayando el creador moderno e inquieto

que es Pérez Galdós y que responden, igualmente, a imperativos profundos derivados de las inquietudes sociales que lo conturban en un fin de siglo pleno de situaciones críticas. Recordemos que, para Pérez Galdós, novela, historia y vida estuvieron siempre en relación armónica y dinámica.

La más llamativa de estas novedades es la estructura de *novela dialogada* escogida para los textos, una modalidad híbrida entre el género narrativo y el dramático en que el narrador desaparece para dejar hablar a sus personajes. La estructura dialogada es idónea para lograr la objetividad y el distanciamiento literarios en que Pérez Galdós desca envolver los últimos textos novelísticos y que se revela en coherencia con la cada vez más decidida atención al teatro que muestra el autor en los últimos años⁴⁴.

Esta objetividad y este distanciamiento hallarán refuerzos en nuevas estrategias de desrealización que vienen a constituir otras de las novedades de esta última etapa. La más polisémica de ellas es la utilización de la fantasía, recurso nunca ausente en Pérez Galdós, a quien siempre quedó estrecho el realismo convencional y que ya había experimentado con amplitud en aquel primer texto titulado *La sombra* (Gullón, R., 1973, págs. 183-237). La fantasía destacará en estas últimas novelas: asomará en *El abuelo*, cobrará fuerzas en *Casandra*, servirá de base de la anécdota en *El caballero encantado* y dominará en *La razón de la sinrazón*. Fácil es pasar de lo fantástico a lo simbólico o alegórico cuando se intenta atar el texto a significaciones metatextuales de contenido sociológico; de ahí la presencia de las referencias mitológicas en estas novelas, nueva estrategia transrealizadora que se manifiesta en los textos de esta última etapa del mismo modo progresivo que el recurso antes citado.

Otra innovación importante de la etapa novelística que abre *El abuelo* es la presencia en los textos de intenciones éticas (transparentes a pesar del simbolismo que las envuelve) que recuerdan al Pérez Galdós de las primeras novelas ideológicas o de tesis. En opinión de José F. Montesinos se trata de un «rebrote del celo apologético» del autor (1968-1972, III, pág. 50) en los textos novelísticos finales, pero que se manifiesta ahora de modo diferente, ya no individualista sino con enfoque social nacional, como indica Casaldueiro (1961, págs. 161-169). También presentan este «rebrote ideológico» las últimas series de *Episodios* y los contenidos del teatro; y conviene apuntar que no resulta del todo ajeno a extremos significativos de algunos textos de la etapa anterior, plenamente realista, en que prevalecía la interpretación artística de la sociedad inmediata sobre lo claramente simbólico, sobre lo intelectualmente premeditado. Lo que sí es novedoso es la coincidencia de los finales felices, u optimistas, para estos textos últimos de intención ética: en *El abuelo* triunfa el amor y sus leyes; en *Casandra*, la heroína personifica el esfuerzo personal contra el mal y logra dar muerte a la España

⁴⁴ En diálogo dramático había redactado el autor, casi una década antes, *Realidad* (*novela en cinco jornadas*). Ahora, en sendos prólogos que acompañan a *El abuelo* y a *Casandra*, justifica Pérez Galdós la adopción del género dialogado para sus novelas por la desaparición moderna de los límites genéricos y por ser medio ideal para, eliminando al narrador, conferir mayor relieve a los personajes que se presentan directamente al lector por sus palabras o sus acciones.

cerrada (doña Perfecta-doña Juana) para propiciar una convivencia positiva y sin traumas con la realidad; en *El caballero encantado*, la España ociosa recibe y asume la lección de la regeneración por el trabajo y la educación; en *La razón de la sinrazón*, la maestra Atenaida vence a los diablos atávicos para mostrar las coordenadas del orden nuevo basado en la armonía solidaria, en el trabajo y en la educación como correctivos sociales.

Aún podríamos señalar como característica aunadora de esta etapa novelesca última de Pérez Galdós un rasgo de escritura que en absoluto es nuevo porque se manifiesta de manera constante en la totalidad del *corpus* galdosiano, pero que estos textos contienen de manera sobresaliente: la presencia de los modelos de la literatura española de los siglos clásicos, en especial de Cervantes, el maestro de la desrealización por la ambigüedad y la ironía, que desvela su huella en caminos estilísticos, en frases concretas de las cuatro novelas, en detalles onomásticos, en apelativos, en significativos indicios temáticos (Benítez, 1990).

5.5.2. Las novelas

El tema central de *El abuelo* es el del dilema de la prevalencia de las leyes sociales y de la naturaleza frente a la libertad del individuo y el amor, planteado desde un conflicto de legitimidades. La novela, estructurada en cinco jornadas de diferente extensión, desarrolla el drama personal del conde de Albrit, don Rodrigo de Arista Potestad, anciano arruinado y casi ciego, ante la incertidumbre de resolver cuál de las dos niñas (Nell y Dolly) que figuran como hijas de su difunto unigénito es su nieta y cuál es fruto de la relación ilegítima de su nuera, la irlandesa Lucrecia Richmond. Para descubrir la verdad, el conde de Albrit se desplaza a la localidad campesina de Jerusa, al norte de España, en donde las niñas se crían con unos antiguos colonos suyos, hoy dueños de las tierras. Busca ansiosamente señales de identificación de la nieta legítima en muestras de afecto hacia él, o en indicios de comportamiento o de carácter que revelasen en una de ellas el linaje noble de los Albrit. Todo falla, pues la que creyó la nieta verdadera es la falsa. Con ella el abuelo acabará retirándose a vivir sus últimos días. La lección de la novela se muestra con evidencia: más allá de las leyes sociales y de la herencia, del mal y el bien absolutos, incluso por encima del honor, está la fuerza de la naturaleza y el amor. El amor, que se erige en el único bien llamado a resolver el dilema último del conde de Albrit.

El desarrollo del argumento de la novela plantea otras cuestiones que los distintos personajes representan, como la difícil separación entre el bien y el mal, la decadencia de la clase aristócrata encastillada en su orgullo y relajada en su moralidad, la rapacidad y malevolencia del medio campesino, la enseñanza superficial de la Historia atada a hechos y datos y desposeída de trascendencia significadora (por eso don Pío Coronado sólo recuerda la Mitología, «porque en ella todo es falso», pág. 185). El más abstracto de los conflictos es el del binomio bien/mal que asumen, no sin cierta ambigüedad, Lucrecia Richmond y don Pío Coronado. Lucrecia, bella mujer de mirada «como de tigre enjaulado que dormita» (pág. 55), se presenta como la encarnación del mal; sin embargo su nombre evoca la fuerza de la naturaleza, es fruto de una sociedad degradada y siente

el dolor de su culpa. Don Pío, el preceptor de las niñas, ha hecho válida para sí la frase «qué malo es ser bueno» porque su extrema bondad le ha llevado a ser menospreciado por todos, empezando por su propia familia; sin embargo la corona de deshonor que desvela el apellido se vuelve corona de amor, porque con el conde y con Dolly se retira a compartir los últimos días de felicidad. El mal absoluto estaría representado por Senén, el criado convertido en funcionario, mientras la personificación de la sordidez campesina corresponde a los labriegos Venancio y Gregoria, la malevolencia pueblerina tiene su personaje en Consuelito («viviente archivo de historias, enredos y chismes», pág. 63), y el alcalde don José M. Monedero significa el pragmatismo interesado de las gentes del pueblo. El prior del convento de Zaratán, don Baldomero Maroto, responderá a su significativo nombre representando papel de «hermanador» en la resolución del dilema de Albrit. Y el cura del pueblo, don Carmelo, se presenta como hombre bondadoso y comilón que, en boca del conde de Albrit, merece relación con el cervantino «pastor Curiambro». Tras una campesina pobre conocida por La Marqueza, esconde el autor simbolizaciones de descifradora de enigmas al modo clásico (en coherencia, por su físico «parece prima hermana de la *Sibila de Cumas* pintada por Miguel Ángel», 1986, pág. 126).

La estructura dialogada, soporte único de un texto híbrido, impone estrategias narrativas concretas, cuya validez narrativa enlaza con *Casandra*. La más interesante de estas estrategias técnicas afecta a la riqueza y amplitud de las acotaciones que, intentando suplir la voz del narrador, desempeñan muy variadas funciones: sirven tanto de marco descriptivo detallista y cuidadoso como de espacio narrativo improvisado pero muy útil y como recurso caracterizador para los personajes cuyos retratos no carecen de tácticas enriquecedoras (el asomo de la caricatura, el matiz del gesto) o de indicaciones psicológicas propias más de un narrador omnisciente que de un acotador teatral. No pueden suplir las acotaciones, sin embargo, la riqueza y versatilidad del narrador galdosiano que el lector añora tras haberlo descubierto en los textos de la etapa anterior. El creador, sin embargo, es lo suficientemente hábil para aprovechar al máximo las declaraciones y actitudes de los personajes cuando desea aportar detalles identificadores específicos, como es el caso del fuerte olor a heliotropo que perciben y comentan los protagonistas y que individualiza la pintura del poco atractivo Senén. Tal vez, y para el resultado final de las novelas, lo más desfavorable de la estructura teatral llevada a la novela sea la excesiva carga retórica de los diálogos, obligatoriamente ricos en referencias sobre la historia o sus protagonistas, lo que en nada favorece a la psicología e intimidad del personaje.

Idéntico marco técnico da forma a *Casandra* (1905), nueva novela dialogada en cinco jornadas, eslabón entre la novela anterior y los textos que van a seguir con los que mantiene estrecha relación por temática y por planteamientos narratológicos y éticos. En la novela, Casandra y doña Juana (dos de las contundentes mujeres simbólicas de Pérez Galdós) representan papeles principales y antagónicos. Doña Juana Samaniego es una viuda fría, envejecida por la frustración de la esterilidad, incapaz de generosidad y afectos, religiosa de prácticas externas y convencida de su superioridad moral, que domina a los que la rodean mediante el control de los cuantiosos bienes que dejó su marido. No quiere bien doña Juana a sus parientes; pero especialmente odia a Rogelio, el hijo bastardo de su

difunto marido que encarna, a la vez, las infidelidades de aquél y la esterilidad de ella. Tanto como a Rogelio, odia a Casandra, mujer de clásica belleza estatuaría, que está unida amorosamente a Rogelio, de quien tiene dos hijos, Aquiles y Héctor. Casandra representa el triunfo como mujer por partida doble, pues, pese a su aparente deshonor de mujer ilegítima, es esposa y madre feliz, además de hermosa. Por legación paterna, Rogelio ha de recibir parte de la herencia, pero la envidia y el extremado celo religioso de doña Juana imponen la separación de los amantes y la custodia de los hijos de Casandra para ser educados «honradamente». Dominada por el dolor, Casandra mata a doña Juana. De ello debería resultar el final de la tiranía para todos los parientes; pero esto sólo se consigue en parte, porque no se puede obviar la voracidad económica de la sociedad de la época, de las órdenes religiosas en primer lugar, amparadas por una especie de mala sombra de doña Juana que pervive. El cierre de la novela es, sin embargo, feliz, porque, aniquilada la tiránica y extorsionadora doña Juana, los personajes han de aceptar «las cosas como son» en la realidad social y se sitúan en camino de acercarlas pragmáticamente a «como deben ser». Los descendientes han de pagar lo que la sociedad voraz les exige y confiar en el trabajo y la buena administración para un feliz futuro. Mientras, Casandra redime en la cárcel su crimen y Rogelio acepta la vía del matrimonio que necesita el amor para armonizar la voluntad anímica con la legalidad social.

Otras lecciones fáciles de descifrar aporta la novela. La final vuelve a ser (lo fue en *Doña Perfecta*) la del juego de las apariencias engañosas. Porque muy lejos está doña Juana de representar la santidad como pretende, mientras que la deshonorada y asesina Casandra es, por el contrario, la encarnadora de la Razón y el equilibrio. La verdadera santa es Rosaura, abnegada madre de familia que practica la religión de la Humanidad para con todos. Una santa, Rosaura, no «de altares [que] caen», sino de «la piedad verdadera [que] florece en el silencio». Por otra parte, si doña Juana es una «doña Perfecta» más negativa y dura que la que protagonizó la novela de su nombre, la Iglesia sigue siendo la aliada del dinero y del poder, y la ciencia, que encarnaron en las primeras novelas Pepe Rey y León Roch, necesita seguir siendo defendida (la representa en esta ocasión Ismael, el inventor de artilugios). Más dura es ahora la crítica que los textos encierran a la rapacidad nada inocente de los representantes religiosos, a la sociedad que lo permite y lo fomenta, a la nefasta educación que condena a la santurronería a los jóvenes que «los tiempos bobos» educan en los nuevos centros religiosos. Frente a ello se perfilan como elementos positivos la práctica religiosa sincera y moderada y la validez moral de la ilegitimidad legal fundada en leyes de la naturaleza y el amor. Igualmente, asoman en *Casandra* principios de ideología que van a verse desarrollados en los próximos textos novelísticos y en los *Episodios* de las series últimas: la dedicación a la agricultura y el retiro campesino como bienes para el país y como purificación de los vicios ciudadanos; la exaltación de la maestra educadora de pueblos (lo es Casandra para Rogelio, como lo será Cintia para Gil y sus descendientes en *El caballero encantado*, Atenaida en *La razón de la sinrazón* y Casiana para el Tito de los últimos *Episodios* y sus contextos).

El camino de lo fantástico y lo sobrenatural, que será consustancial en las próximas novelas, apunta en ésta en la presencia de sombras chinescas murmu-

radoras que encubren a los sacerdotes que se preparan para officiar y, de un modo especial, en la extraña mendiga que sirve de reencarnación a doña Juana y que desaparece al conjuro del nombre de Casandra. Por fin, dignas de anotar en el discurso son las referencias literarias y culturales de la novela: entre otras, las intertextuales con intención irónica, de textos de Zorrilla, de Bécquer o de Cervantes; e incluso los de Shakespeare y otros clásicos que aporta la «mujer de literatura y de historia» (pág. 159b) que protagoniza la condesa de Navalcarazo. Atractivas y altamente significativas literariamente son las identificaciones de formantes en la línea de las que hará célebres Valle-Inclán: «España tienes cara de idiota»; «Dios está chocho. El mundo se muere de imbecilidad» (véase Amor y Vázquez, 1977, y Rodríguez Puértolas, 1995). Enorme interés tiene la presencia destacada en la novela de la mitología clásica, interesante «marca de época» galdosiana que se muestra ahora con referencia a paralelismos ocultos que identifican a los personajes con demonios benévolos o malévolos.

Un importante paso adelante en las innovaciones técnicas de esta última etapa novelística galdosiana la representa *El caballero encantado*, un «cuento real... inverosímil», como reza su subtítulo. Allí el realismo queda trascendido por la visión poética que domina el texto (de la fantasía a lo maravilloso) mientras que la estructura dialogada habitual de esta última etapa cede perspectivas al narrador omnisciente y se reserva (como ocurre en los últimos *Episodios*) para espacios novelísticos determinados, precisamente los que encierran cuestiones históricas o sociales importantes.

El argumento de la novela se centra en la historia de Carlos de Tarsis, marqués de Mudarra y conde de Zorita de los Canes, aristócrata y terrateniente, un vividor que ha dilapidado en viajes y buena vida en el Madrid de la época la fortuna que le dejaron sus antepasados. Educado en «el decoro en las apariencias» por un mal preceptor, critica duramente a la sociedad cuando ya no puede extorsionar más a sus campesinos ni lograr una boda conveniente (aunque se ha enamorado de una colombiana llamada Cintia, que ha preferido a un diplomático). Al visitar el estudio de un disparatado genealogista llamado Becerro, erudito en ciencias ocultas y magia, Carlos de Tarsis resulta metamorfoseado en un labriego llamado Gil, a través de la mirada en un espejo con poderes mágicos y en virtud de un encantamiento ideado por la Madre (imagen simbólica de España) para castigar su modo de vida y para aleccionarlo. Carlos-Gil comienza el camino de su regeneración viviendo de su trabajo como labriego, minero y cantero por las tierras pobres de las dos Castillas. Va en la búsqueda itinerante de dos importantes realidades: la verdadera España y la de su enamorada Cintia-Pascuala que ejerce como maestra. Va en busca, también, de su propia regeneración; la que logra hallar por medio del trabajo y la responsabilidad. Deshecho por fin el encantamiento, Carlos y Cintia vuelven a la vida madrileña con su hijo Héspero, futuro maestro de maestros, para regenerar a España entera.

Pocas novelas galdosianas aparecen tan preñadas de significación, en marco tan poético y eficazmente literario. Fácil es hallar en ella ecos de las grandes cuestiones de la época: el regeneracionismo, las nuevas ideas sobre educación, el problema americano en la política española, el caciquismo terrible de las localidades campesinas, la triste historia del presente español, la realidad del Ejército

y de la Guardia Civil, la influencia de la Iglesia y de las órdenes religiosas... Igualmente es fácil detectar en la novela la mención o la referencia literaria a los maestros de la literatura española de los siglos clásicos, modelos literarios que siempre tuvo Pérez Galdós (Juan del Encina, el Romancero y la literatura épica, Quevedo, Tirso de Molina, el marqués de Villena). Destaca sobre todas la presencia de Cervantes, y, especialmente, de *El Quijote*; cervantino (quijotesco) es el título de la novela, la onomástica y su lección final, el pretexto de su escritura (el narrador da noticias halladas en unas crónicas), los temas centrales de la novela y muchas de sus referencias literarias (el encantamiento, la añoranza de la vida idílica, la visión de los ejércitos como rebaños, la dualidad amada real e imaginada, las prostitutas de la venta, los titiriteros y su mensaje, las aventuras del caballero con mendigos y gigantes, la recreación de los episodios de la cueva de Montesinos y del palacio de los duques). Es igualmente fácil sorprender en la novela lugares propios de la concepción galdosiana de la historia de España que dejaron su constancia en otras obras; entre otros, la calificación de la guerra de Marruecos como conflicto civil (en *Aita Tettauén*), la ejemplificación de los forjadores de la raza en herreros o canteros (el «divino forjador», llamado a ser padre de las maestras, en *La Primera República*), el recurso vital que el español halla en la emigración (en *Casandra* y en distintos *Episodios* finales), el abandono del campo y de los campesinos (en *Marianela*), la realidad de la España callada que sufre y trabaja (en la amplia cosmogonía de su novela histórica), la aparición de la represiva «ley de fugas» (se había esbozado en una situación concreta de *Doña Perfecta*), la identificación de la regeneración con la fuerza del pueblo y su esfuerzo, la llamada a la solución política por la revolución que formula una vieja (Celedonia Recajo) en parecidos términos al mensaje que la envejecida y pesimista Madre Clío aporta en la página final del episodio *Cánovas*, la visión englobadora, en fin, hacia América con que Galdós concibe los problemas de España aunados al «aliento» que es la lengua común (no por casualidad, Héspero, la esperanza, es hijo de colombiana).

Entre las creaciones literarias de la novela destaca la figura de *la Madre* que ahora nace. Es una encarnación simbólica de «el alma de la raza» (pág. 300), cambiante de mártir a redentora, de degradada a ennoblecida y de envejecida a hermosa al compás de los vaivenes sociales que refleja el texto y que hallará marco de excepción desempeñando papel semejante en los cuatro últimos *Episodios nacionales*.

El ciclo de la novelística galdosiana se cierra definitivamente con *La razón de la sinrazón*, «fábula teatral absolutamente inverosímil» (es su subtítulo), una nueva novela dialogada como lo fueron *El abuelo* y *Casandra*, pero más cercana que aquéllas al teatro por la naturaleza de sus acotaciones. Siguiendo el argumento, Atenaida, la personificación de la Razón, es una joven maestra que abandona el medio campesino para instruir a unas niñas en la ciudad de Ursaria, capital de Farsalia Nova, en donde reina la sinrazón. Diablos, diablejos, brujas y políticos corruptos de nombres fantasiosos se confabulan en las tres primeras jornadas de la obra para lograr el «desrazonamiento» total e impedir la labor de Atenaida. La logrará ésta, por fin, mediante la colaboración de Alejandro, el joven al que ama. Alejandro, que había equivocado su vida al dejar la localidad de Vera de Plasencia para sumergirse en Ursaria y dejarse allí seducir por una vida

«de grandezas y elegancia dispendiosa», ha logrado ser ministro de sainete al servicio del diablo supremo Arimán y de la sinrazón suprema que éste promueve; en su papel, reparte nombramientos indecorosos y dicta engendros de proyectos de ley «de esos que deslumbran a la opinión y embelesan a las muchedumbres». Atenaida consigue vencer la tentación del poder con ayuda del amor, de la voluntad y de la sabiduría y actúa con decisión introduciéndose en el bando de la sinrazón para redactar las leyes que ha de dictar Alejandro, leyes «razonables» que van a provocar en la sociedad un necesario «cataclismo regenerador». Se traduce éste en confusión de truenos horribles, rayos incendiarios y terremotos (distintos bandos de la sinrazón que luchan) ante los que sucumbe Ursaria. Destruída así la ciudad corrupta, la cuarta jornada contempla una luminosa peregrinación de los protagonistas hacia los campos de la Vera a través de un paraíso rural poblado de gentes humildes y sanas que viven de su trabajo. En esa vía purificada los diablos y brujas sobrevivientes habrán de sucumbir entre los fuegos telúricos de un cráter que se abre para ellos en el lugar de Peñas Rojas. Conjurados todos los males, Alejandro y Atenaida arriban felizmente a su aldea para dedicarse a la labranza y al magisterio, respectivamente, acompañados de un clérigo ejemplar y de su ama Dominga, maestra de labores.

La lección final de la novela —de la novela última, además— no puede ser más representativa del ideal social galdosiano. Y lo deja expreso, como si de un legado personal se tratase, desde un optimismo constructivo y romántico: los males han sido conjurados por un cataclismo y la España saneada avanza en el camino de su regeneración. Por otra parte, fácil es detectar en el mensaje general de la novela subtemas significativos característicos de Galdós: la regeneración del pueblo mediante la figura de la maestra (de nuevo); la fuerza de la voluntad y la decisión encarnadas en una figura de mujer luchadora y tenaz que logra insuflar voluntad y energía al varón; el amor como fuerza impulsora de la naturaleza; la realidad de la verdadera santidad consistente sólo en una vida sana en el marco del amor y del deber, cuya mayor expresión es el cultivo de la tierra y de «los cerebros vírgenes, plantel de las inteligencias que en su madurez han de ser redentoras». También la convicción de que la verdadera religión no es la de las prácticas externas sino la de la Humanidad, que es la bondad y el servicio desinteresado, papel éste que corresponde representar a un personaje atractivo de la novela, el simbólico cura de Aldea del Fresno, don Hilario de Acuña. Don Hilario es un nuevo «pastor Curiambro» quijotesco (en designación de Alejandro), un ser «bastante ilustrado y sin asomos de intransigencia y gazmoñería» que reparte café y buenos habanos, que practica las leyes del asilo, la benevolencia y la tolerancia con todos, y que acepta todas las debilidades humanas, empezando por la propia (el amor que siente por su ama), en el convencimiento de que la perfección no puede existir.

Consideradas en su conjunto, *El abuelo*, *Casandra*, *El caballero encantado* y *La razón de la sinrazón*, las novelas de la última etapa novelística de Benito Pérez Galdós, representan la última vuelta de cuerda del reloj del novelista que adapta a la hora social, estética y personal de la escritura su convicción ejemplificadora del hecho literario y su concepción del arte como creación de la belleza dentro del amplio realismo en que supo expresarlo. Para ello realiza una labor de síntesis de lenguajes y caminos ya explorados insuflándoles el nuevo tono

agresivo y apasionado que demandaban los tiempos y añadiéndoles un intencionado distanciamiento para el que halla medio idóneo en la retórica de la ironía y en el juego textual que le permiten la fantasía o lo maravilloso.

La novelización de «los tiempos bobos» demandaba, en efecto, la superación de la verosimilitud y del realismo positivo. Se trata de una superación madura, consciente, a la vez dolorosa y esperanzada éticamente que transgresora y moderna estéticamente, que afecta a la última etapa de la creación galdosiana. En ella, como ha observado Rodríguez Puértolas (1995, pág. 519), no es fácil sorprender al Galdós senil, decadente o literariamente caótico que señalara J. F. Montesinos (1968-1972, págs. 245-286).

Con la última página de *La razón de la sinrazón* se cierra la magna obra novelística galdosiana. Apenas redactará dos obras de teatro más. Merecen ser anotadas las últimas frases, legado de esperanza del eterno romántico y optimista que siempre fue Pérez Galdós. Habla «la personificación de una idea sublime», Atenaida: «El raudal de la vida nace en nuestras manos fresco y cristalino; no estamos subordinados a los que lejos de aquí lo enturbian. Somos el manantial que salta bullicioso; ellos, la laguna dormida».

Bibliografía

- ALCALÁ GALIANO, José**, “Noticias literarias”, *RE* 20 (1871), págs. 148-158.
- ALFIERI, J. J.**, “El arte pictórico en las novelas de Galdós”, *AG* 3 (1968), págs. 79-86.
— “Images of the ‘Sacra familia’ in Galdós’ Novels”, *Hispa* 74 (1982), págs. 25-40.
- ALONSO, Amado**, “Lo español y lo universal en Galdós” en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos (1965), págs. 201-221.
- ALVAR LÓPEZ, Manuel**, “Novela y teatro en Galdós”, en *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid, Gredos (1971), págs. 52-110.
— “La ópera ‘Zaragoza’ y Galdós. (Comentarios y documentos)”, en *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Madrid, Cabildo Insular de Gran Canaria (1977), págs. 421-461.
- AMOR Y VÁZQUEZ, José**, “Galdós, Valle-Inclán, esperpento”, *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo Insular de Gran Canaria (1977), págs. 189-200.
- AMORÓS, Andrés**, “El ambiente de *La de Bringas*”, *Reales Sitios* 6 (1965), págs. 61-68.
- ANDREU, Alicia G.**, *Galdós y la literatura popular*, Madrid, SGEL (1982).
— *Modelos dialógicos en Galdós*, W. Lafayette, Purdue University Monographs in Romance Languages (1989).
- ARENCIBIA, Yolanda**, “Galdós: sus visiones personales ante la historia” en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo Insular de Gran Canaria (1989), págs. 291-302.
— Prólogo a Benito PÉREZ GALDÓS, *Zumalacárregui*, Cabildo Insular de Gran Canaria (1990).
— “Referente y símbolo. Aproximación al simbolismo femenino en Galdós”, en *Estudios canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios* 36-37 (1993), págs. 77-92.
- ARJONA, J. H.**, “Cotejo histórico de cinco *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós”, *RHi* 68 (1926), pág. 518.
- ARNÁIZ, Palmira**, “En torno a la primera serie de los *Episodios nacionales* de Galdós y *Guerra y Paz* de Tolstoy”, en *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo Insular de Gran Canaria (1980), págs. 113-133.
- ASÍS GARROTE, M.^a Dolores**, “Revolución y mito en *La de los tristes destinos*”, en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1990), Cabildo Insular de Gran Canaria (1993), págs. 631-638.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista**, “Zumalacárregui”, *CHA* 250-252 (1970-1971).
- ÁVILA ARELLANO, Julián**, *El personaje femenino del teatro de Benito Pérez Galdós. Una aproximación al simbolismo histórico del escritor*, Madrid (1992).
— *La historia lógico-natural de los españoles de ambos mundos de Benito Pérez Galdós*, Cabildo Insular de Gran Canaria (1994).
- BACARISSE, Salvador**, “El realismo de Galdós”, en Germán GULLÓN (coord.), *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Taurus (1986), págs. 355-370.
- BAJTIN, Mijail M.**, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI (1982), págs. 256-290.

- BAQUERO GOYANES, Mariano**, "Perspectivismo irónico en Galdós" *CHA* 252 (1970-1971), págs. 143-160.
- BAROJA, Pío**, *Desde la última vuelta del camino. Memorias*, Madrid (1952).
- BARRIO MARTÍN RETORTILLO, Pilar**, "Marcial: acción y palabra", en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1990), Cabildo Insular de Gran Canaria (1993), págs. 83-90.
- BEHIELS, Lieve**, "Las imágenes teatrales en la cuarta serie de los *Episodios nacionales* de Galdós" en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1990), Cabildo Insular de Gran Canaria (1993), págs. 67-82.
- BENÍTEZ, Rubén**, "Genara de Barahona, narradora galdosiana", *HR* 53 (1985), págs. 307-322.
- *Cervantes en Galdós*, Murcia, Universidad (1990).
- *La literatura española en la obra de Galdós (Fundación y sentido de la intertextualidad)*, Murcia, Universidad (1992).
- BERKOWITZ, H. Chonon**, *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*, Madison, University of Wisconsin Press (1948).
- BEYRIE, Jacques**, *Galdós et son mythe*, Lille, Université de Lille III (1980), 2 vols.
- BLANCO, Alda**, y **BLANCO AGUINAGA, Carlos** (eds.), *Benito PÉREZ GALDÓS, La de Bringas*, Madrid, Cátedra (1983).
- BLANCO AGUINAGA, Carlos**, "On the birth of Fortunata", *AG* 3 (1968).
- *La historia y el texto literario*, Madrid, Nuestra Cultura (1978).
- "Silencios y cambios de rumbo: sobre la determinación histórica de las ficciones de Galdós", en Peter BLY (ed.), *Galdós y la historia*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada (1988), págs. 187-206.
- BLY, Peter A.**, "Egotism and charity in *Marianela*", *AG* 7 (1972), págs. 49-66.
- *Pérez Galdós: La de Bringas*, Londres, Grant & Cutler (1981).
- *Galdós's novel of the historical imagination: a study of the contemporary novels*, Liverpool, Francis Cairns (1983).
- "For self or country? Conflicting lessons in the first series of the *Episodios nacionales*", *KRQ* 31 (1984), págs. 117-124.
- *Vision and the visual arts in Galdós: a study of the novels and newspaper articles*, Liverpool, Francis Cairns (1986).
- (ed.), *Galdós y la historia*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada (1988).
- *Pérez Galdós: Nazarín*, Londres, Grant & Cutler (1991).
- BONET, Laureano** (ed.), Introducción a *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península (1972a; 1990).
- *De Galdós a Robbe-Grillet*, Madrid, Taurus (1972b).
- BOSCH, Rafael**, "Galdós y la teoría de la novela de Lukács", *AG* 2 (1967), págs. 169-183.
- BOUDREAU, Harold L.**, "Máximo Manso: The *molde* and the *heclura*", *AG* 12 (1977), págs. 63-70.
- BOUSSAGOL, G.**, "Sources et composition de *Zumalacárregui*", *BHI* 26 (1924), págs. 241-264.

- BOWMAN, Frank P.**, "On the Definitions of Jesus in Modern Fiction", *AG* 2 (1967), págs. 53-65.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen**, "Veintiocho cartas de Galdós a Pereda", *CHA* 230 (1969), págs. 479-486.
- *Galdós visto por sí mismo*, Madrid, Magisterio Español (1970).
- "Veintiocho cartas de Pereda a Galdós", *CHA* 250-252 (1970-1971), págs. 9-51.
- BROOKS, J. L.**, "The character of Guillermina Pacheco in *Fortunata y Jacinta*", *BHS* 38 (1961), págs. 86-94.
- BUSH, Peter**, "The craftsmanship and literary value of the third serie of *Episodios nacionales*" *AG* 16 (1981), págs. 35-56.
- "*Montes de Oca*: Galdós critique of 1989 *quijotismo*", *BHS* 61 (1984), págs. 472-482.
- CAO, Antonio F.**, "*La razón de la sinrazón*, última visión de Galdós", *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. 11, Las Palmas, Cabildo Insular (1990), págs. 19-24.
- CARDONA, Rodolfo**, "Apostillas a los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós de Hans Hinterhäuser" *AG* 3 (1968), págs. 119-142.
- "Cervantes y Galdós", *LD* 8 (1974), págs. 189-206.
- (ed.), Benito PÉREZ GALDÓS, *Doña Perfecta*, Madrid, Cátedra (1982).
- "Mendizábal: grandes esperanzas", en Peter BLY (ed.), *Galdós y la Historia*, Ottawa, Dovehouse Editions (1988), págs. 99-111.
- CARDWELL, Richard A.**, "Galdós' early novels and the *segunda nuanera*: A case for a total view", *Renaissance and Modern Studies* 15 (1971), págs. 165-172.
- CARENAS, Francisco**, "Nazarín, una rebelión eclesial", *Papeles de Son Armadans* 75 (1974), págs. 107-120.
- CASALDUERO, Joaquín**, *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos (1951, 1961, 1970).
- "*La sombra*", *AG* 1 (1966), págs. 33-38.
- "Historia y novela. Trayectoria de un conflicto", *CHA* 250-252 (1970-1971), págs. 135-142.
- Los *Episodios nacionales* dentro de la unidad de la obra galdosiana", en *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo Insular de Gran Canaria (1977), págs. 135-143.
- CAUDET, Francisco**, Introducción a Benito PÉREZ GALDÓS, *Fortunata y Jacinta*, vol. 1, Madrid, Cátedra (1985), págs. 11-91.
- CERNUDA, Luis**, *Prosa completa*, Barcelona, Barral (1975).
- CHAMBERLIN, Vernon A.**, "*Doña Perfecta*: Light and Darkneess, Good and Evil", en *Galdós: Papers read at the Modern Foreign Language Departmen Symposium: Nineteenth-Century Spanish Literature. Benito Pérez Galdós*, Fredericksburg, University of Virginia (1967), págs. 57-70.
- [**CHERIF-BEY**], reseña de *La Fontana de Oro*, en *La Política* (4-IX-1871).
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté**, "El romanticismo como hipotexto en el realismo" en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la Segunda Mitad del XIX*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 90-99.
- CLARÍN [Leopoldo Alas]**, *Galdós*, Madrid, Renacimiento (1912); 2.^a ed., Adolfo SOTELO VÁZQUEZ, Barcelona, PPU (1991).

- CLARKE, Anthony H.**, "Paisaje interior y paisaje exterior: aspectos de la técnica descriptiva de Galdós", en *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo Insular de Gran Canaria (1977), págs. 245-252.
- CLAVERÍA, Carlos**, "El pensamiento histórico de Galdós", *Revista Nacional de Cultura* 121 (1957), págs. 170-177.
- COLIN, Vera**, "Tolstoy and Galdós' Santiuste: their ideology on war and their spiritual conversion", *Hisp* 53 (1970), págs. 836-841.
- CONDÉ, Lisa P.**, *Stages in the development of a feminist consciousness in Pérez Galdós (1843-1920)*, Lewiston, Queenston y Lampeter, The Edwin Mellen Press (1990a).
— *Women in the theatre of Galdós. From "Realidad" (1892) to "voluntad" (1895)*, Lewiston, Queenston & Lampeter, The Edwin Mellen Press (1990b).
- CORREA, Gustavo**, *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Gredos (1962).
— *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo (1967).
- COSSÍO, Bartolomé**, "Galdós y Giner: una carta de Galdós", *L* 20 (1920), págs. 254-258.
- CRUZ GIRÁLDEZ, Miguel**, "Realidad y literatura en los *Episodios nacionales*: el caso de Amadeo I", en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo Insular de Gran Canaria (1989), págs. 351-357.
- CUESTA, Leonel-Antonio de la**, *El audaz: análisis integral*, Montevideo, IES (1973).
- DENDLE, Brian J.**, "Galdós and the Death of Prim", *AG* (1969), págs. 63-71.
— "The first cordero: *Elia* and the *Episodios nacionales*", *AG* (1972), págs. 103-105.
— "Point of View in *Nazarín*", *AG* 9 (1974), págs. 113-121.
— "On the supposed 'Naturalism' of Galdós: *La desheredada*", *Papers on Romance Literary Relations* (1978), págs. 12-28.
— "A Note on the genesis of the *Episodios nacionales*", *AG* (1980a), págs. 137-140.
— *Galdós. The mature thought*, Kentucky, University Press (1980b).
— "Gabriel Araceli and the first serie of *Episodios nacionales*", *CH* 7 (1985), págs. I-8.
— "Historia y ficción en *Trafalgar* y en *El equipaje del rey José*", en Peter BLY (ed.), *Galdós y la historia*, Ottawa, Dovehouse Editions (1988a), págs. 149-163.
— "Galdós. Zola y el naturalismo de *La desheredada*", en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos (1988b).
— "*El audaz*: historia de un radical de antaño", en *Galdós's history of fiction*, Birmingham, Universidad (1991a), págs. 41-53.
— "The Second Republic, the Spanish civil war and The *Episodios nacionales*", *CH* 13, 1-2 (1991b), págs. 141-155.
- DENIS, Ward H.**, *Pérez Galdós: A study in characterization. Episodios nacionales: First serie*, Madrid (1968).
- DÉROZIER, Albert**, "El 'pueblo' de Pérez Galdós en *La Fontana de Oro*", *CHA* 84 (1970-1971), págs. 285-311.
- DEVOTO, Daniel**, "Novela, historia y alegoría en *Cádiz*", en *Textos y contextos*, Madrid, Gredos (1974), págs. 336-393.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco J. y M.^a Josefa**, "Realidad y literatura en los *Episodios nacionales*; *La estafeta romántica*", en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo Insular de Gran Canaria (1989), págs. 303-312.

- DOMÍNGUEZ JIMÉNEZ, Josefina**, “Gerona Episodio nacional y Gerona drama”, en *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo Insular de Gran Canaria (1977), págs. 152-163.
- DURAND, Frank**, “Two problems in Galdós’s *Tormento*” *MLN* 79 (1961), págs. 513-525.
— “The reality of illusion: *La desheredada*”, *MLN* 89 (1974), págs. 191-201.
- EARLE, Peter G.**, “Torquemada: hombre-masa”, *AG* 2 (1967), págs. 29-44.
- ELIZALDE, Ignacio**, “Gabriel Araceli y los tipos novelescos de los *Episodios nacionales*”, en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo Insular de Gran Canaria (1989), págs. 359-369.
- ENGLER, Kay**, *The structure of Realism: The “Novelas Contemporáneas” of Benito Pérez Galdós*, Chapel Hill, North Carolina (1977).
- ENGUÍDANOS, Miguel**, “Maricló, musa galdosiana», en Douglass M. ROGERS, (ed.), *Benito Pérez Galdós*, Madrid, Taurus (1979), págs. 427-436.
- EOFF, Sherman**, *The Novels of Pérez Galdós*, St. Louis, Washington University Press (1954).
— “Galdós in Nineteenth Century perspective”, *AG* 1 (1966), págs. 3-10.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio**, “Evolución política de Galdós y su repercusión en la obra literaria”, *AG* 17 (1982), págs. 7-23.
— “El lenguaje político de Galdós: ‘revolución’ y ‘restauración’ en *Fortunata y Jacinta* y en los *Episodios* de la última serie”, *BBMP* 59 (1985), págs. 259-283.
— “Isabel II, la de los tristes destinos”, en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo Insular de Gran Canaria (1989), págs. 313-327.
- FAUS SEVILLA, Pilar**, *La sociedad española del XIX en la obra de Pérez Galdós*, Valencia (1972).
- FERRER BENIMELI, José A.**, *La masonería en los “Episodios nacionales” de Pérez Galdós*, Madrid, FUE (1982).
- FERRERAS, Juan I.**, *Introducción a una sociología de la novela española en el siglo XIX*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo (1973).
— *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*, Madrid, Taurus (1976).
— “Una estructura galdosiana de la novela histórica”, en *Actas del II Congreso de Estudios Galdosianos*, vol. I, Cabildo Insular de Gran Canaria (1979), págs. 119-127.
— *La novela española en el siglo XIX (desde 1868)*, Madrid, Taurus (1987).
- GARCÍA BARRÓN, Carlos**, “Fuentes históricas y literarias de *La vuelta al mundo en la Numancia*”, *AG* 18 (1983), págs. 111-124.
— (ed.), Benito PÉREZ GALDÓS, *La vuelta al mundo en “La Numancia”*, Madrid, Castalia (1992).
- GARCÍA LORENZO, Luciano**, “Sobre la técnica dramática de Galdós: ‘Doña Perfecta’. De la novela a la obra teatral”, en *CHA* 250-252 (1970-1971), págs. 445-471.
- GARCÍA LORENZO, Luciano**, y **MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen** (ed.), Benito PÉREZ GALDÓS, *Misericordia*, Madrid, Cátedra (1982).
- GARCÍA SÁNCHEZ, Franklin B.**, “Ubicación genérica de *El caballero encantado* de Galdós”, *MR* 3 (1987), págs. 71-80.

- GILMAN, Stephen**, "Realism and the epic in Galdós' *Zaragoza*. Homenaje a Archer M. Huntigton, *Estudios Hispánicos*, (1952), págs. 171-192.
- "The birth of *Fortunata*", *AG* 1 (1966), págs. 71-83.
 - *Galdós and the art of the European novel. 1867-1887*, Princeton University Press (1981); traducción española, *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*, Madrid, Taurus (1985).
 - "The fifth Serie of *Episodios nacionales*: memories of remembering", *BHS* 63 (1986), págs. 47-52.
- GIMENO CASALDUERO, Joaquín**, "La caracterización plástica del personaje en la obra de Pérez Galdós: del tipo al individuo", *AG* 7 (1972), págs. 19-25.
- "*El terror de 1824*: la transfiguración de Romo", en *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. 1, Cabildo Insular de Gran Canaria (1980), págs. 135-154.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco**, "Un novelista español: *La Fontana de Oro*, novela histórica por don Benito Pérez Galdós" (1871), en *Obras completas*, vol. III, Madrid, La Lectura (1919), págs. 303-306.
- GLENDINNING, Nigel**, "Psychology and politics in the First Serie of the *Episodios nacionales*", en John E. VAREY, *Galdós Studies*, Londres, Tamesis Books (1970).
- GOGORZA FLETCHER, Madeleine**, "Galdós in the Light of George Lukács' *Historical Novels*", *AG* 1 (1966), págs. 101-105.
- "Alfred Rodríguez and the *Episodios* of Galdós", *AG* 3 (1968).
 - "Galdós", en *The Spanish historical novel: 1870-1970*, Londres, Tamesis Book (1973), págs. 11-50.
 - "Galdós' *Episodios nacionales*, Series I and II: on the intrinsic-extrinsic nature of the historical genre", *AG* 11 (1976), págs. 103-108.
- GOLD, Hazel**, *The reframning of realism*. Durham (NC), Duke University Press (1993).
- GOLDMAN, Peter B.**, "Galdós and the politics of conciliation", *AG* 4 (1969), págs. 73-87.
- "Galdós and Cervantes: two articles and a fragment", *AG* 6 (1971), págs. 99-106.
 - "Galdós and the aesthetic of ambiguity", *AG* 9 (1974), págs. 99-112.
 - "Galdós and the Nineteenth-Century novel: the need for an interdisciplinary approach", *AG* 10 (1975), págs. 5-18.
 - (ed.), *Conficting realities: four readings of a chapter by Pérez Galdós (Fortunata y Jacinta, Part. III, Capter IV)*, Londres, Tamesis (1984).
 - "El trabajo digestivo del espíritu: sobre la estructura de *Fortunata y Jacinta* y la función de Segismundo Ballester", en Germán GULLÓN (ed.), *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Taurus (1989), págs. 299-311.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel**, "Para la historia de 'La Fontana de Oro'" en *Entre Dos Siglos*, Madrid, CSIC (1943), págs. 103-114.
- GUIMERÁ PERAZA, Marcos**, *Maura y Galdós*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria (1967).
- GULLÓN, Germán**, "Unidad de *El doctor Centeno*", *CHA* 250-252 (1971), págs. 579-585.
- "Tanteos en el arte de novelar, *La Fontana de Oro*", *CHA* 106 (1976a), págs. 374-383.
 - *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus (1976b).
 - *La novela como acto imaginativo*, Madrid, Taurus (1983).
 - "Narrativizando la historia: *La Corte de Carlos IV*", *AG* 19 (1984), págs. 45-52.
 - (ed.), *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Taurus (1986a).

- GULLÓN, Germán**, “La historización de la ‘nueva’ crítica: el caso de Pérez Galdós”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo (1986b), págs. 661-669.
- *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*, Amsterdam, Rodopi (1990).
- *La novela moderna en España (1885-1902)*, Madrid, Taurus (1992).
- GULLÓN, Ricardo**, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos (1966, 1973).
- (ed.), Benito PÉREZ GALDÓS, *La de Bringas*, New Jersey, Prentice Hall (1967).
- *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus (1970a).
- “La Historia como material novelable”, *AG* 5 (1970b), pág. 23.
- “Los Episodios: La primera serie”, *PhQ* 51 1 (1972), págs. 292-312.
- “Episodios nacionales: Problemas de estructura”, *LD* 8 (1974), págs. 33-59.
- (ed.), Benito PÉREZ GALDÓS, *La incógnita*, Madrid, Taurus (1976).
- Introducción a Benito PÉREZ GALDÓS, *Realidad*, Madrid, Taurus (1977).
- “El terror de 1824 de Galdós”, en Andrés AMORÓS (ed.), *El comentario de textos. 3: La novela realista*, Madrid, Castalia (1979a), págs. 143-202.
- *Psicologías del autor y lógicas del personaje*, Madrid, Taurus (1979b).
- HALL, Harold B.**, “Torquemada: The man and his language”, en John E. VAREY (ed.), *Galdós Studies*, Londres, Tamesis (1970), págs. 136-162.
- HERRERO, Javier**, “La ‘ominosa década’ en los *Episodios nacionales*”, *AG* 7 (1972), págs. 107-115.
- HINTERHÄUSER, Hans**, *Los “Episodios nacionales” de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos (1963).
- HOAR, Leo J.**, “Dos de Mayo de 1808, Dos de Septiembre de 1870, por Benito Pérez Galdós, un cuento extraviado y el posible prototipo de sus *Episodios nacionales*”, *CHA* 250-252 (1970-1971), págs. 312-315.
- “More on the pre- and the post- history of the *Episodios nacionales*. Galdós’ article ‘El dos de Mayo’”, *AG* 8 (1973), págs. 107-120.
- JELELATY, Joseph**, “*La Fontana de Oro* et *Eugénie Grandet*”, en *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo Insular de Gran Canaria (1977), págs. 357-366.
- JOHNSON, Carroll B.**, “The Café in Galdós’ *La Fontana de Oro*”, *BHS* 42 (1965), págs. 112-117.
- JOVER ZAMORA, José María**, “Benito Pérez Galdós: *La de los tristes destinos* (capítulos 1 y 2)”, en *El comentario de textos. 2: De Galdós a García Márquez*, Madrid, Castalia (1974), págs. 15-110.
- *Realidad y mito de la Primera República*, Madrid, Espasa Calpe (1991).
- JUTGLAR, Antoni**, “Sociedad e historia en la obra de Galdós”, *CHA* 250-252 (1970-1971), págs. 242-255.
- KRONIK, John W.**, “Estructuras dinámicas en *Nazarín*”, *AG* 9 (1974), págs. 81-98.
- “*El amigo Manso* and the game of fictive autonomy”, *AG* 12 (1977), págs. 71-94.
- “Galdós and the grotesque”, *AG* (1978), págs. 39-54.
- “*Misericordia* as Metafiction”, en *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo*, Madison, University of Wisconsin (1981), págs. 37-50.
- “Galdosian reflections: Feijoo and the fabrication of *Fortunata*”, *MLN* 97 (1982), págs. 272-310.

- KRONIK, John W.**, “La retórica del Realismo: Galdós y Clarín”, en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del XIX*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 47-57.
- “Narraciones interiores en *Fortunata y Jacinta*”, en Germán GULLÓN (ed.), *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Taurus (1989), págs. 254-274.
- KROW-LUCAL, Martha G.**, “The evolution of Encarnación Guillén in *La desheredada*”, *AG* 12 (1977), págs. 157-163.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro**, *La Generación del 98*, Madrid, Espasa Calpe (1947).
- LAKHDARI, Sadi**, “Le Sein Coupe dans Ángel Guerra”, *LN* 81 (1987), págs. 117-131.
- “El fusilamiento de los sargentos del 22 de junio en Ángel Guerra”, *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo Insular (1990), págs. 91-100.
- LARREA, Elba M.**, “Épica y novela en Zaragoza”, *RHM* 30 (1964), págs. 261-270.
- LASSALETA, Manuel C.**, *Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial galdosiano*, Madrid, Ínsula (1974).
- LATORRE CERESUELA, Yolanda**, “El arte en *Lo prohibido*”, *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1992) [sic]*, vol. II, Cabildo Insular de Gran Canaria (1995), págs. 463-469.
- LEMARTINEL, Jean**, “Unas notas acerca de *La Fontana de Oro*”, en *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo Insular de Gran Canaria (1977), págs. 367-375.
- LETAMENDIA, Emily**, “Galdós and the Spanish romantics: *Los apostólicos*”, *AG* 16 (1981), págs. 295-317.
- “Galdós y los ingleses en la primera serie de los *Episodios nacionales*”, en Peter BLY (ed.), *Galdós y la historia*, Ottawa, Dovehouse Editions (1988), págs. 65-89.
- LEVIN, Harry**, *El realismo francés*, Barcelona, Laia (1974).
- LIDA, Clara E.**, “Galdós y los *Episodios nacionales*: una historia del liberalismo español”, *AG* 3 (1968), págs. 61-77.
- LIDA, Denah**, “Almudena y su lenguaje”, *NRFH* 15 (1961).
- LLORENS, Vicente**, “Galdós y la burguesía”, *AG* 3 (1968), págs. 51-59.
- “Historia y novela en Galdós”, *CHA* 250-252 (1970-1971), págs. 73-83.
- LÓPEZ, Ignacio Javier**, *Caballero de novela. Ensayo sobre el donjuanismo en la novela española moderna, 1880-1930*, Barcelona, Puvil (1986a).
- “Joaquín Pez en *La desheredada*”, *CHA* 427 (1986b), págs. 111-122.
- *Realismo ficción. “La desheredada” de Galdós y la novela de su tiempo*, Barcelona, PPU (1989).
- “Galdós y el arte de la prosa”, *CH* 13 (1991), págs. 127-140.
- *Galdós y el arte de la prosa*, Barcelona, PPU (1993).
- LÓPEZ-MORILLAS, Juan**, “Historia y novela en el Galdós primerizo: en torno a *La Fontana de Oro*”, *RIIM* 31 (1965), págs. 273-285.
- *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*, Barcelona, Ariel (1972).
- LORENZO-RIVERO, Luis**, “Lo grotesco en Galdós: recurso para la sátira política de los últimos episodios”, *EIA* 11 (1985), págs. 109-123.

- LOVETT, Gabriel H.**, "Some observations on Galdós' *Juan Martín el Empecinado*", *MLN* 84 (1969), págs. 196-207.
- "Two views of Guerrilla warfare: Galdós' *Juan Martín el Empecinado* and Baroja's *El escuadrón del brigante*", *RHE* 6 (1972), págs. 335-344.
- "Dos visiones del pueblo: *El 19 de marzo y el 2 de mayo* de Galdós", en Alba V. EBERSOLE (ed.), *Perspectivas de la novela. Ensayos sobre la novela española de los siglos XIX y XX, de distintos autores*, Valencia, Albatros e Hispanófila (1979), págs. 27-35.
- LOWE, Jennifer**, "Galdós's skill in *La desheredada*", *IR* 3 (1971), págs. 142-151.
- "Ángel Guerra and *Halma*: a study of two love relationships", *Hispanófila* 71 (1981), págs. 53-61.
- "Age, illusion and irony in *Tristana*", *AG* 20 (1985), págs. 107-111.
- LUGO, Ruth**, "Lo parabólico en dos obras galdosianas: *La loca de la casa* y *La de San Quintín*", *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo Insular (1990), págs. 417-425.
- MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito**, "*Amadeo I*, un episodio de ruptura", en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo Insular de Gran Canaria (1989), págs. 371-380.
- MARTÍNEZ RUIZ, Juan**, "Ficción y realidad judeo-española en el *Aita Tettauen* de Benito Pérez Galdós", *RFE* 59 (1977), págs. 145-182.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen**, "*Misericordia y El abuelo*", en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo (1986), págs. 295-303.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino**, *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 y 21 de febrero de 1897*, Madrid, Rivadeneyra (1897).
- MESA, Rafael de**, "Galdós, dibujante", *Hispania* 11 (1943), págs. 18-19.
- MILLARES CUBAS, Luis y Agustín**, "Don Benito Pérez Galdós: recuerdos de su infancia en Las Palmas", *L* 20 (1920), págs. 333-352.
- MILLER, Stephen**, *El mundo de Galdós*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo (1983).
- "Introduction to the illustrated fiction of the Generation of 1868", *RQ* 35 (1988), págs. 281-287.
- "Aspectos del texto gráfico de la edición 1881-1885 de los *Episodios nacionales*", en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo Insular de Gran Canaria (1989), págs. 329-335.
- "The Montealegre manuscript (1800-1809) and the first serie of the *Episodios nacionales*", *CH* 13, 1-2 (1991), págs. 7-20.
- MINTER, G.**, "*Halma* and the writings of St. Augustine", *AG* 13 (1978), págs. 73-97.
- MIRALLES, Enrique** (ed.), Benito PÉREZ GALDÓS, *La desheredada*, Barcelona, Planeta (1992).
- *Galdós, "esmeradamente corregido"*, Barcelona (1993).
- MONTERO-PAULSON, Daría J.**, *La jerarquía femenina en la obra de Pérez Galdós*, Madrid, Pliegos (1988).
- MONTES HUIDOBRO, Matías**, "*El audaz*: desdoblamiento de un ritual sexo-revolucionario", *HispCal* 63 (1980), págs. 487-497.

MONTESINOS, José F., *Pereda o la novela idilio*, Berkeley (1961).

- “Modernismo, esperpentismo, o las dos evasiones”, *RO* (1966), págs. 44-45.
- *Galdós. Estudios sobre la novela española del XIX*, Madrid, Castalia (1968-1972), 3 vols.
- (ed.), Benito PÉREZ GALDÓS, *Lo prohibido*, Madrid, Castalia (1971).
- *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia (1983).

MONTESINOS, M.^a Isabel, “Novelas históricas pre-galdosianas sobre la Guerra de la Independencia”, en *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, CSIC (1977), págs. 11-48.

MORA GARCÍA, José Luis, “La imagen de España en el último Galdós”, *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo Insular de Gran Canaria (1995), págs. 245-255.

MORENO CASTILLO, Gloria, “La unidad de tema en *El doctor Centeno*”, en *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Madrid, Editoria Nacional (1977), págs. 382-396.

MUÑIZ MUÑIZ, M.^a Nieves, “Mimesis e romanzo storico: gli *Episodios nacionales* do Pérez Galdós”, *AIUO* (1977), págs. 343-380.

NAVAS-RUIZ, Ricardo, “Zaragoza: problemas de estructura”, *Hisp* 55 (1972), págs. 247-255.

NAVASCUÉS, Miguel, “Patricio Sarmiento: trayectoria de un liberal exaltado en los *Episodios nacionales*”, *HJ* 4, 2 (1983), págs. 135-144.

NUEZ, Sebastián de la, “Correspondencia epistolar entre Maura y Galdós” *AEA* 20 (1974), págs. 613-668.

- “España y el Norte de África, bases históricas de una relación fundamental”, en *Actas del I Congreso Hispano-Africano de las Culturas Mediterráneas* (1984), págs. 67-78.
- “La batalla de Arapiles y su significado en los *Episodios Nacionales*”, en *Revista de Filología* (Universidad de La Laguna) 6 y 7 (1987-1988), págs. 317-333.
- *Biblioteca y archivo de la casa museo Pérez Galdós*, Cabildo Insular de Gran Canaria (1990), págs. 289-335.

NUEZ, Sebastián de la, y SCHRAIBMAN, Joseph, *Cartas del archivo Pérez Galdós*, Madrid, Taurus (1967).

NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar, reseña de *La Fontana de Oro*, *El Debate* (2-V-1871), pág. 4.

OCHOA, Eugenio de, reseña de *La Fontana de Oro* en *La Ilustración de Madrid* (XLII, 30-IX-1871), págs. 274-275.

O'CONNOR, D. J., “Galdós’ first two series of *Episodios nacionales* as a model for the realist novel”, *RIIE* 19, 3 (1985), págs. 97-115.

OLALLA REAL, Ángela, “Los *Episodios nacionales* de Galdós y la novela histórica: la primera serie”, en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1990), Cabildo Insular de Gran Canaria (1993), págs. 757-772.

OLEZA, Juan, *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*, Barcelona, Laia (1984).

OLSON, Paul, “Galdós and history”, *MLN* 85 (1970), págs. 274-279.

- ORTEGA, Soledad**, *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente (1964).
- ORTEGA Y MUNILLA, José**, “Los *Episodios nacionales* ilustrados”, *IEA* 2 (1881), pág. 378.
- ORTIZ-ARMENGOL, Pedro**, “Unos personajes barojianos en los orígenes de los *Episodios nacionales*”, en *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo Insular de Gran Canaria (1977), págs. 177-185.
- (ed.), Benito PÉREZ GALDÓS, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Hernando (1979), 2 vols.
- *Apuntaciones para Fortunata y Jacinta*, Madrid, Universidad Complutense (1987).
- *Vida de Galdós*, Barcelona, Crítica (1996).
- PALENCIA TUBAU, C.**, “Galdós, dibujante, pintor y crítico”, *L* 20 (1920), págs. 29-40, 134-145.
- PALLEY, Julián**, “Aspectos de *La de Bringas*”, *KRQ* 15 (1969), págs. 339-348.
- PARADISSIS, Aristides G.**, “Una influencia balzaciana en los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós”, *Th* 33 (1978), págs. 446-461.
- “Observaciones sobre la estructura y el significado de *La Corte de Carlos IV*”, *AG* 14 (1979), págs. 97-102.
- PARDO BAZÁN, Emilia**, *Nuevo Teatro Crítico* [1891]; reed. en Germán GULLÓN (ed.), *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Taurus (1989), pág. 26.
- PARKER, Alexander A.**, “*Nazarín*, or the passion of our Lord Jesus Christ” *AG* 2 (1967), págs. 83-100.
- PATTISON, Walter T.**, *Benito Pérez Galdós and the creative process*, Minneapolis, The University Minnesota Press (1954).
- *El Naturalismo español*, Madrid, Gredos (1969).
- “The prehistory of the *Episodios nacionales*”, *Hisp* 53, 4 (1970), págs. 857-863.
- *Etapas preliminares de “Gloria”*, Barcelona, Puvill (1979).
- PERCIVAL, Anthony**, “Melodramatic Metafiction in *Tormento*”, *KRQ* 30, 2 (1984), págs. 150-163.
- *Galdós and his critics*, Toronto, University Press (1985).
- “Personaje, espacio e ideología en *Tristana*”, en *Actas del III Congreso internacional de estudios galdosianos*, vol. II, Cabildo Insular (1990), págs. 151-158.
- PÉREZ GALDÓS, Benito**, *Episodios nacionales*, Madrid, Hernando (1920-1929), 23 vols.
- *Memorias de un desmemoriado*, Madrid, Aguilar (1942a).
- *Cassandra*, Madrid, Aguilar (1942b).
- *La razón de la sinrazón*, Madrid, Aguilar (1942c).
- *Madrid*, ed. José PÉREZ VIDAL, Madrid, Afrodisio Aguado (1957).
- *Obras completas*, ed. Federico Carlos SAINZ DE ROBLES, Madrid, Aguilar (1958), 6 vols.; (1961-1969), 6 vols.
- *La familia de León Roch*, Madrid, Alianza (1972).
- *El caballero encantado*, ed. Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Madrid, Cátedra (1982a).
- *Doña Perfecta*, ed. Rodolfo CARDONA, Madrid, Cátedra (1982b).
- *Marianela*, ed. Joaquín CASALDUERO, Madrid, Cátedra (1983a).
- *Rosalía*, ed. Alan E. SMITH, Madrid, Cátedra (1983b).
- *Trafalgar*, ed. Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Madrid (1983c).
- *Gloria*, Madrid, Alianza (1984).
- *El abuelo*, Madrid, Alianza (1986).

- PÉREZ GALDÓS, Benito**, Prólogo a Leopoldo ALAS, *La Regenta* [1902], ed. Gonzalo SOBEJANO, vol. I, Madrid, Castalia (1987), págs. 79-92.
- Zumalacárregui, ed. Yolanda ARENCIBIA, Cabildo Insular de Gran Canaria (1990).
 - *La vuelta al mundo en la Numancia*, ed. Carlos GARCÍA BARRÓN, Madrid (1992).
 - *Trafalgar, la Corte de Carlos IV*, ed. Dolores TRONCOSO, Barcelona (1995).
- PÉREZ VIDAL, José**, “Acercamiento a *La Fontana de Oro*”, en *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. I, Cabildo Insular de Gran Canaria (1979a), págs. 202-229.
- *Canarias en Galdós*, Cabildo Insular de Gran Canaria (1979b).
- PETIT, Marie-Claire**, *Galdós et La Fontana de Oro: génèse de l'oeuvre d'un romancier, et les sources balzacienes de Fortunata y Jacinta*, París, Ediciones Hispano-Americanas (1972a).
- *Les personnages féminins dans les romans de Benito Pérez Galdós*, Lyon, Universidad (1972b).
- PRICE, R. M.**, “The five ‘padrotes’ in Pérez Galdós’s *El amigo Manso*”, *PhQ* 48 (1969), págs. 234-246.
- RÀFOLS, Wilfredo de**, “El metalenguaje en Galdós”, *HR* 58 (1990), págs. 469-486.
- RAPHAEL, Suzanne**, “Un extraño viaje de novios”, *AG* 3 (1968), págs. 35-49.
- REGALADO GARCÍA, Antonio**, *Benito Pérez Galdós y la novela histórica (1868-1912)*, Madrid, Ínsula (1966).
- RIBAS JIMÉNEZ, Nieves**, “Tipología femenina en *La de los tristes destinos*”, en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*, Cabildo Insular de Gran Canaria (1993), págs. 793-802.
- RIBBANS, Geoffrey**, “Ricardo Gullón and the Novels of Galdós”, *AG* 3 (1968), págs. 163-168.
- “El carácter de Mauricia la Dura”, *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. II, Burdeos, Universidad (1977), págs. 713-721.
 - “‘Historia novelada’ and ‘novela histórica’: the use of historical incidents from the reign of Isabella II in Galdós’ *Episodios* and *novelas contemporáneas*”, en John ENGLAND (ed.), *Hispanic Studies in Honour of Frank Pierce*, Sheffield, The University (1980), págs. 133-147; traducción española en Peter BLY (ed.), *Galdós y la historia*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada (1988), págs. 167-186.
 - “The portrayal of Queen Isabella II in Galdós’ *Episodios* and *novelas contemporáneas*”, en Gilbert PAOLINI (ed.), *La Chispa’ 81. Selected proceedings of the Second Luisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*, Nueva Orleans, Tulane University (1981), págs. 277-286.
 - “La historia como debiera ser: Galdós’ speculations on Nineteenth-Century Spanish History”, *BHS* 59 (1982), págs. 267-274.
 - “Galdós’ literary presentations of the interregnum, Reign of Amadeo and the First Republic (1868-1874)”, *BHS* 63 (1986), págs. 1-17.
 - “Feijoo: policeman, inventor, egotist, failure?” *AG* 22 (1987), págs. 71-87.
 - *Fortunata y Jacinta*, Londres, Grant & Cutler (1977); traducción española en Geoffrey RIBBANS y John E. VAREY, *Dos novelas de Galdós: “Doña Perfecta” y “Fortunata y Jacinta”* (*Guías de Lectura*), Madrid, Castalia (1988).
 - *History and fiction in Galdós’s narratives*, Oxford University Press (1993).

- RIBBANS, Geoffrey, y VAREY, John E.**, *Dos novelas de Galdós: "Doña Perfecta" y "Fortunata y Jacinta"* (Guías de lectura), Madrid, Castalia (1988).
- RICARD, Robert**, "Note sur le genèse de *Aïta Tettanen* de Galdós", *BHi* 37 (1935), págs. 473-477.
- "Pour un cinquantenaire: structure et inspiration de *Carlos VI en la Rápita* (1905)", *BH* 57 (1955), págs. 70-83.
- *Galdós et ses romans*, París, PUF (1961).
- *Aspects de Galdós*, París, PUF (1963).
- "Mito, sueño, historia y realidad en Prim", *CHA* 250-252, (1970-1971), págs. 340-355.
- ROBIN, Claire-Nicole**, *Le Naturalisme dans "La desheredada" de Pérez Galdós*, *Annales Littéraires*, 7 (1976).
- "*La de los tristes destinos*: un roman historique tardif de Pérez Galdós", *Annales Littéraires de l'Université de Besançon* 207 (1977), págs. 211-249.
- "Una genèse des *Episodios nacionales*. (Les articles de 'Política interior' de Pérez Galdós dans la *Revista de España* en 1872)", *LN* 224 (1978), págs. 65-80.
- "Gabriel Araceli, ou l'histoire du roman au XIX^e siècle", *LN* 232 (1980), págs. 75-91.
- "*Nazarín*: el problema de la libertad individual en 1895", *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo Insular (1990), págs. 159-170.
- RODGERS, Eamonn**, *Pérez Galdós, "Miau"*, Londres, Grant & Cutler (1978).
- *From Enlightenment to Realism: the novels of Galdós*, Dublín, Jack Hade (1987).
- "Teoría literaria y filosofía de la historia en el primer Galdós", en Peter BLY (ed.), *Galdós y la historia*, Ottawa, Dovehouse Editions (1988), págs. 35-47.
- "The unfinished anagnorisis: the illness and death of José María Bueno de Guzmán in Galdós' *Lo prohibido*", en Anthony H. CLARKE y Eamonn RODGERS (eds.), *Galdós' House of Fiction*, Llangrannog, Dolphin Books (1991), págs. 127-141.
- RODRÍGUEZ, Alfred**, "Shakespeare, Galdós y Zaragoza", en *CHA* 166 (1963), págs. 89-98.
- *An Introduction to the "Episodios nacionales" de Galdós*, Nueva York, Las Américas (1967).
- "Cervantes, lord Byron y Galdós", *Estudios sobre la novela de Galdós*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas (1978), págs. 3-11.
- RODRÍGUEZ, Alfred, y SCHRAIBMAN, Joseph**, "Hans Hinterhäuser's re-examination of the *Episodios nacionales*", *AG* 3 (1968), págs. 169-177.
- RODRÍGUEZ BATLLORI, Francisco**, "La adolescencia de Galdós: su afición al dibujo y sus primeras obras literarias", *Semana*, 610 (30-X-1951).
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio**, *Galdós: burguesía y revolución*, Madrid, Turner (1975).
- (ed.), Benito PÉREZ GALDÓS, *El caballero encantado*, Madrid, Cátedra (1977).
- (ed.), *Trafalgar*, Madrid, Cátedra (1983).
- (ed.), *Galdós en el centenario de "Fortunata y Jacinta"*, Madrid, Prensa Universitaria (1989).
- "*Cassandra* y la modernidad", *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo Insular de Gran Canaria (1995), págs. 511-522.
- ROGERS, Douglass M.**, "Lenguaje y personaje en Galdós", *CHA* 206 (1967).
- (ed.), Benito Pérez Galdós, Madrid, Taurus (1973).
- "Amparo, o la metamorfosis de la heroína galdosiana", *Selected Proceedings of the Mid-America Conference on Hispanic Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press (1986), págs. 137-146.

- ROMERO TOBAR, Leonardo**, "Galdós y la novela popular", en *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March (1976), págs. 162-198.
- "Del Nazarenito a Nazarín", *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo Insular (1995), págs. 471-482.
- ROSSELLI, Ferdinando**, "Ángel Guerra, analisi di un fallimento esistenziale", *Studi dell'Istituto Linguistico* 6 (1983), págs. 117-154.
- ROZAS, Juan Manuel**, "El proceso por la sombra de un yelmo en Manhattan Transfer", en VV.AA., *Historia de la literatura. I: Antigua y Medieval*, Madrid, UNED (1978), págs. 139-146.
- *Intrahistoria y literatura*, Salamanca (1980).
- RUIZ DE LA SERNA, Enrique**, y **CRUZ QUINTANA, Sebastián**, *Prehistoria y protohistoria de Benito Pérez Galdós: contribución a una biografía*, Cabildo Insular de Gran Canaria (1973).
- RUIZ RAMÓN, Francisco**, *Tres personajes galdosianos*, Madrid, Revista de Occidente (1964).
- RUIZ SALVADOR, Antonio**, "La función del trasfondo histórico en *La desheredada*", *AG* 11 (1966), págs. 53-62.
- RUSSELL, Robert H.**, "The structure of *La desheredada*", *MLN* 76 (1961), págs. 794-800.
- "La óptica del novelista en *La incógnita y Realidad*", *Fil* 10 (1964), págs. 179-185.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio**, "Torquemada y la muerte", *AG* 2 (1967), págs. 45-52.
- *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, Madrid, Guadarrama (1968).
- SARRAILH, Jean**, "Quelques sorces de du Cádiz, de Galdós", *BHi* 23 (1921), págs. 33-48.
- SCANLON, Geraldine M.**, "Religion and art in *Ángel Guerra*", *AG* 8 (1973), págs. 99-105.
- "*El doctor Centeno*: a study in obsolescent values", *BHS* 4 (1978), págs. 245-253.
- *Pérez Galdós, Marianela*, Londres, Grant & Cutler (1988).
- SCANLON, Geraldine M.**, y **JONES, R. O.**, "*Miau*: prelude to a reassessment", *AG* 6 (1971), págs. 53-62.
- SCHNEPF, Michael A.**, "From the manuscripts of Galdós's second serie of *Episodios nacionales*: on the creation of Juan Bragas de Pipaón", *CH* 13, 1-2 (1991), págs. 21-29.
- SCHRAIBMAN, Joseph**, *Dreams in the novels of Pérez Galdós*, Nueva York, Hispanic Institute (1960).
- "Patria y patriotismo en los *Episodios nacionales* de Galdós", *Boletín Informativo del Seminario de Derecho Político* 27 (1962), págs. 71-86.
- SECO SERRANO, Carlos**, "Los *Episodios nacionales* como fuente histórica", *CHA* 250-252 (1971), págs. 256-285.
- SHERZER, William M.**, "Character creation in *Un voluntario realista*", *AG* 16 (1981), págs. 9-14.
- SHOEMAKER, William H.**, "Galdós' *La de los tristes destinos*, and its Shakespeares connections", *MLN* 71 (1956), págs. 114-119.
- (ed.), *Los prólogos de Galdós*, México Andrea y University of Illinois Press (1962).
- "Sol y sombra de Giner en Galdós", *Homenaje a Rodríguez Moñino*, vol. II, Madrid, Castalia (1966), págs. 213-223.
- *La crítica literaria de Galdós*, Madrid, Ínsula (1979).

- SINNIGEN, John H.**, "Individuo, clase y sociedad en *Fortunata y Jacinta*", en Germán GULLÓN (ed.), *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Taurus (1986), págs. 70-93.
- "Sexo y clase social en *Fortunata y Jacinta*", *AG* 22 (1987), págs. 53-70.
- SMITH, Alan E.**, "El epílogo a la primera edición de *La batalla de los Arapiles*", *AG* 17 (1982), págs. 105-108.
- (ed.), Benito PÉREZ GALDÓS, *Rosalía*, Madrid, Cátedra (1983).
- "Los relatos fantásticos de Galdós", *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo Insular de Gran Canaria (1989), págs. 223-233.
- SOBEJANO, Gonzalo**, "Galdós y el vocabulario de los amantes" *AG* 1 (1966), págs. 85-100.
- *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos (1967).
- "Muerte del solitario", en Germán GULLÓN (ed.), *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Taurus (1986a), págs. 313-352.
- "El lenguaje de la novela naturalista" en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en España*, Barcelona, Anthropos (1986b).
- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico**, *Arte y sociedad en Galdós*, Madrid, Gredos (1970).
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo**, y **M.^a Luisa** (eds.), Benito PÉREZ GALDÓS, *Fortunata y Jacinta*, Barcelona, Planeta (1993).
- SOTELO VÁZQUEZ, M.^a Luisa**, "*Ángel Guerra*" de Benito Pérez Galdós y sus críticos (1891), Barcelona, PPU (1990).
- SOTO, Román**, "La formación del héroe. (A propósito de los *Episodios nacionales*)", *Acta Literaria* 6 (1981), págs. 57-78.
- TARRÍO VARELA, Anxó**, *Lectura semiológica de "Fortunata y Jacinta"*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular (1982).
- TERRY, Arthur**, "*Lo prohibido: unreliable narrator and untruthful narrative*", en John E. VAREY (ed.), *Galdós studies*, Londres, Tamesis (1970), págs. 62-89.
- TIERNO GALVÁN, Enrique**, *Galdós y el episodio nacional 'Montes de Oca'*, Madrid, Tecnos (1979).
- TRIVIÑOS, Gilberto**, *Benito Pérez Galdós en la jaula de la epopeya*, Barcelona, Ediciones del Mall (1987).
- TRONCOSO DURÁN, Dolores**, "La unidad de la quinta serie de los *Episodios nacionales*", *RLit* 48 (1986), págs. 51-74.
- (ed.), Benito PÉREZ GALDÓS, *Trafalgar y La Corte de Carlos IV*, Barcelona, Crítica (1995).
- TSUCHIYA, Akiko**, *Images of the sign: semiotic consciousness in the novels of Benito Pérez Galdós*, Columbia, Missouri, University of Missouri Press (1990).
- TURNER, Harriet S.**, "The shape of deception in Doña Perfecta", *KRQ* 31 (1984), págs. 125-134.
- "Lazos y dependencias familiares", en Germán GULLÓN (ed.), *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Taurus (1986).
- *Benito Pérez Galdós. Fortunata and Jacinta*, Nueva York, Cambridge University Press (1992).

- UREY, Diane F.**, "Isabel II and historical truth in the fourth series of Galdós's *Episodios nacionales*", *MLN* 98 (1983a), págs. 189-207.
- "Linguistic meditation in the *Episodios nacionales* of Galdós: *Vergara*", *PhQ* 62 (1983b), págs. 263-271.
- "The confusion and the fusion of history and fiction in the third serie of Galdós' *O'Donnell*", *BHS* 63 (1986a), págs. 33-46.
- *Galdós and the irony of language*, Cambridge University Press (1986b).
- "La revisión como proceso textual en los *Episodios nacionales*: El caso de *Bodas Reales*", en Peter BLY (ed.), *Galdós y la historia*, Ottawa, Dovehouse Editions (1988), págs. 113-130.
- *The novel histories of Galdós*, Princenton University Press (1989).
- "A reevaluation of the *Episodios nacionales* and the Galdós canon", en *AG* 25 (1990), págs. 132-136.
- "La historia y la lengua en la primera serie de los *Episodios nacionales* de Galdós", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Barcelona, PPU (1992), págs. 1523-1534.
- "Representando la historia en *La batalla de los Arapiles*, *Actas del V Congreso Internacional Galdosiano*, Cabildo Insular de Gran Canaria (1995), págs. 533-542.
- UTT, Roger L.**, "*Sic vos non vobis*: herencia historiográfica y coherencia estructural de *La batalla de Arapiles*", en Peter BLY (ed.), *Galdós y la historia*, Ottawa, Dovehouse Editions (1988), págs. 81-98.
- VALIS, Noël M.**, "Art, memory and the human in Galdós's *Tristana*", *KRQ* 31 (1984), págs. 207-220.
- "*Ángel Guerra* o la novela monstruo", *RHM* 41 (1988), págs. 31-43.
- VARELA, Antonio**, "Galdós' last *Episodios nacionales*", *Hisp* 70 (1987), págs. 31-39.
- VARELA HERVIAS, Enrique**, *Cartas de Pérez Galdós a Mesonero Romanos*, Madrid (1983).
- VARELA JÁCOME, Benito**, *Estructuras novelísticas del siglo XIX*, San Antonio de Calonge (Gerona), Hijos de José Bosch (1974).
- VAREY, John E.**, *Galdós Studies*, Londres, Tamesis (1970).
- "Man and nature in Galdós' *Halma*", *AG* 13 (1978), págs. 59-72.
- VÉASE RIBBANS, GEOFFREY y VAREY.
- VÁZQUEZ ARJONA, Carlos**, "Cotejo histórico de cinco *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós", *RHi* 68 (1926), págs. 321-551.
- "Un episodio nacional de Benito Pérez Galdós: *El 19 de marzo y el 2 de mayo*. (Cotejo histórico)", *BHi* 33 (1931), págs. 116-139.
- "Un episodio nacional de Galdós: *Bailén*. (Cotejo histórico)", *BSS* 9 (1932), págs. 116-123.
- "Introducción al estudio de la primera serie de los *Episodios nacionales* de Pérez Galdós", *PMLA* 48 (1933), págs. 895-907.
- VEGA, José**, "Galdós, dibujante", *ABC* (20-XII-1955).
- "Una trampa de Galdós: El episodio *Zumalacárregui*", *IAL* 97 (1957), pág. 13.
- WEBER, Robert J.**, *The Miau manuscript of Benito Pérez Galdós*, Berkeley, University of California Press (1964).
- (ed.), Benito PÉREZ GALDÓS, *Miau*, Barcelona, Labor (1991).

- WHISTON, James**, *The early stages of composition of Galdós' 'Lo prohibido'*, Londres, Tamesis (1983).
- “Las pruebas corregidas de *Fortunata y Jacinta*”, en Germán GULLÓN (ed.), *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Taurus (1986), págs. 371-379.
- “Historia y proceso creativo en el episodio nacional *Un voluntario realista*”, en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo Insular de Gran Canaria (1989), págs. 337-346.
- “‘Ficción verosímil’ and ‘realidad documentada’ in the second series of Galdós’s *Episodios nacionales*”, Anthony H. CLARKE y Eamonn RODGERS, (eds.), *Galdós’s House of Fiction: papers given at the Birmingham Galdós Colloquium*, Llangrannog, Dolphin (1991), págs. 1-3.
- WILLEM, Linda M.**, “Turning *La incógnita* into *Realidad*: Galdós’ metafictional magic trick”, *MLN* 105 (1990), págs. 385-391.
- WOODBIDGE, Hensley C.**, *Benito Pérez Galdós. A Selective Annotated Bibliography*, Metudien (1975).
- *Benito Pérez Galdós. An Annotated Bibliography of 1975-1980*, Lexington, Erasmus Press (1981).
- WRIGHT, Chad C.**, “The representational qualities of Isidora Rufete’s house and her son Riquín in Benito Pérez Galdós’s novel *La desheredada*”, *RF* 83 (1971), págs. 230-245.
- “Artifacts and effigies: the Porreño household revisited”, *AG* 14 (1979), págs. 13-26.
- YNDURÁIN, Francisco**, *Galdós entre la novela y el folletín*, Madrid, Taurus (1970).
- “Galdós entre la novela y el folletín”, en *De lector a lector*, Madrid, Escelicer (1973), págs. 93-137.
- ZAVALA, Iris M.**, *Ideología y política en la novela española del XIX*, Salamanca (1971).
- ZLOTCHÉW, Clark M.**, “Galdós and mass Psychology”, *AG* 12 (1977), págs. 5-19.
- ZVIGUILSKY, Alexandre**, “*Tierras vírgenes* de Iván Turguéniev (1877) y *El Grande Oriente* de Galdós: Un estudio comparativo”, en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. II, Cabildo Insular de Gran Canaria (1989), págs. 347-351.

Capítulo 6



Plenitud del relato realista (II)

*María Ángeles Ezama, Germán Gullón,
Maurice Hemingway, Juan Oleza, Juan Paredes Núñez,
Carolyn Richmond, Gonzalo Sobejano*

- 6.1. Clarín, proyectos novelescos y relatos cortos.
Carolyn Richmond.
- 6.2. *La Regenta.*
Gonzalo Sobejano.
- 6.3. *Su único hijo.*
Juan Oleza.
- 6.4. La obra novelística de Emilia Pardo Bazán.
Maurice Hemingway (†).
- 6.5. El relato corto durante la Restauración.
María Ángeles Ezama (El cuento entre 1864 y el fin de siglo), Germán Gullón (Valera y Pérez Galdós), Juan Paredes Núñez (Emilia Pardo Bazán).

Clarín, proyectos novelescos y relatos cortos

«Me nacieron en Zamora», solía repetir el gran crítico y narrador Leopoldo García Alas y Ureña refiriéndose a las circunstancias que impidieron que viera la luz del mundo, el 25 de abril de 1852, en su tierra asturiana. Regresada definitivamente su familia a Oviedo unos siete años después, cursará Alas sus estudios de bachillerato y licenciatura en Derecho en aquella ciudad, desde donde se trasladará a Madrid en 1871 para estudiar Filosofía y Letras y Leyes, doctorándose en Derecho en 1878, año en que oposita con éxito a la cátedra de economía política de la Universidad de Salamanca, sin llegar a ser nombrado a ella por razones políticas. Durante su estancia en la Corte, que interrumpe con frecuentes viajes a Asturias, entra en contacto con el krausismo, colabora en *El Solfeo* bajo el seudónimo de Clarín y publica, en 1881, su primer volumen de crítica y cuentos titulado *Solos de Clarín*. Tras casarse en julio de 1882 con Onofre García Argüelles, pasa un año en Zaragoza de catedrático de Economía Política (Romero, 1983b) hasta ocupar en 1883 la cátedra de Derecho Romano —luego, a partir de 1888, la de Derecho Natural— en la Universidad de Oviedo. Salvo unos breves viajes a Madrid, y vacaciones en otras partes del Principado, Leopoldo Alas quedará en Oviedo hasta su muerte, el 13 de abril de 1901.

A lo largo de estas dos décadas, en que aparecerán escritos suyos —entre los que figuran los famosos *paliques*— en la prensa española, publica este temido crítico cinco recopilaciones de artículos suyos (*Sermón perdido*, 1885; *Nueva campaña*, 1887; *Mezclilla*, 1889; *Ensayos y revistas*, 1892, y *Palique*, 1894), siete *Folletos literarios*; cinco colecciones de cuentos; el drama *Teresa*, 1895, y dos novelas largas (*La Regenta*, 1884-1885, y *Su único hijo*, 1891). De aparición póstuma cabe señalar la recopilación *Siglo pasado* (1901) y una transcripción reciente del autógrafo juvenil, *Juan Ruiz (Periódico humorístico)*. Aunque falta todavía una buena biografía del autor, aportan datos importantes tres antiguas de Juan Antonio Cabezas (1936), de Adolfo Posada (1946) y de Marino Gómez-Santos (1952). Dos bibliografías anotadas se han publicado recientemente: la de David Torres (1987) y la de Noël Valis (1986a), siendo esta última muy superior.

A lo largo de los últimos veinticinco años de su corta vida, Leopoldo Alas —el poderoso y temido crítico Clarín (capítulo 8.5), autor asimismo de dos extraordinarias novelas largas— redactaría, junto con unos 15 textos narrativos por desgracia inacabados, más de un centenar de relatos que, como había de sugerir en su día Laura de los Ríos, constituyen una especie de «proyección» vital de su autor. Estos relatos, cuya difícil y problemática caracterización —diferencia tratada hasta la fecha, y con diversos resultados, por eminentes especialistas como Baquero Goyanes (1981), Gullón (1952) y Sobejano (1985a, págs. 77-114)— está todavía indecisa, aparecieron en su mayoría primero en la prensa periódica y fueron recogidos luego por Alas en cinco volúmenes (*Pipá*, 1886; *Doña Berta. Cuervo. Superchería*, 1892; *El Señor y lo demás, son cuentos*, 1893; *Cuentos morales*, 1896; y *El gallo de Sócrates*, 1901), o bien, en el caso de unos cuantos, den-

tro de los libros de crítica titulados *Solos de Clarín* (1881), ... *Sermón perdido* (*Crítica y sátira*) (1885), *Palique* (1894) y *Siglo pasado* (1901). Dichas narraciones dispersas volverían a imprimirse póstumamente, junto con otros relatos (tres de ellos inconclusos), en *Doctor Sutilis* (1916), tercer y penúltimo volumen de las malogradas *Obras completas* de Clarín proyectadas por la editorial Renacimiento. En años recientes, sobre una veintena de textos de índole narrativa, muchos de ellos sin terminar, han sido reeditados por diversos estudiosos, quienes tampoco están de acuerdo entre sí acerca de la extensión que hubieran podido tener los fragmentos, es decir, de si constituyen o no el comienzo de una *novela* propiamente dicha o tan sólo de lo que he optado por denominar aquí un *relato* (Martínez Cachero, 1984; Rivkin, 1985). Existe todavía otra discrepancia crítica acerca de si ciertos textos de nuestro autor pertenecen al género del *cuadro de costumbres* o si llegan a ser, en efecto, verdaderas piezas de *ficción*.

Tanto en su carácter problemático como en su variedad temática, la historia de su publicación y, sobre todo, su evolución artística e ideológica, la narrativa clariniana resulta ser espejo espiritual de un escritor cuya trayectoria intelectual, implícita —claro está— en su obra de imaginación, habría que estudiar más bien en su extensa producción crítica. De la biografía de Leopoldo Alas, según admiradores y discípulos suyos como Cabezas y Posada, sabemos en realidad muy poco, aunque a través de la correspondencia publicada hasta el momento (Alas, 1941, 1943; Ortega, 1964; Beser, 1960a, 1963; Martínez Cachero, 1968; García Sarría, 1975, págs. 241-280; Amorós, 1981; y, sobre todo, Blanquat & Botrel, 1981) se percibe un alma inquieta, a veces insegura y hasta atormentada, que puede vislumbrarse también en el conjunto de sus narraciones breves, acabadas o no. Dicho conjunto, cuya cronología original, gracias a las pesquisas bibliográficas de unos cuantos investigadores, sólo muy recientemente ha podido establecerse con relativa seguridad, arroja luz tanto sobre la vida de Leopoldo Alas como sobre la gestación y contenido de sus dos grandes novelas.

La consiguiente visión global de su obra narrativa, que poco a poco se nos ha venido perfilando —una obra, dicho sea de paso, cuya estrecha relación con la obra crítica del autor, sobre todo aquella que no fue recopilada por él y permanece hasta ahora sin coleccionar, está todavía por estudiar en gran parte—, ha sido precedida de una cantidad de trabajos preliminares y parciales, algunos de los cuales constituyen apreciables aportaciones. Antes de considerar la evolución de la narrativa clariniana convendría hacer un somero repaso bibliográfico e indicar, siquiera brevemente, las grandes líneas de investigación a que han sido sometidos sus relatos así como aquellos fragmentos novelescos suyos que han llegado a nuestro conocimiento.

Sin gozar jamás de la popularidad de sus novelas *La Regenta* y —en grado menor— *Su único hijo*, los relatos de Leopoldo Alas, tenidos por muchos como algunos de los mejores de la literatura española decimonónica, han sido estudiados muy seriamente y desde una gran variedad de enfoques. Además de los trabajos de documentación y los rescates que figuran en la bibliografía, han aparecido en años recientes nuevas ediciones —dos de ellas con introducción y notas (*Pipá* y *El Señor y lo demás, son cuentos*, a cargo, respectivamente, de Ramos Gascón y Sobejano)— de las cinco colecciones preparadas por Clarín. Para los textos de otros relatos suyos pueden consultarse las reimpresiones modernas de

Solos de Clarín, Cuentos morales y El gallo de Sócrates y otros cuentos. En cuanto a antologías se refiere, son de especial interés las preparadas por Richmond (*Treinta relatos*), Martínez Cachero (*Cuentos*, 1986) y Lissorgues (*Narraciones breves*), todas ellas cuidadosamente anotadas. La publicación de los *Cuentos completos* de Leopoldo Alas pondrá al alcance del lector dicho cuerpo de textos junto con un detallado cuadro cronológico de la primera aparición —ya en la prensa diaria, ya en volumen— de cada uno de ellos.

A falta de un definitivo estudio de conjunto de la narrativa breve de Clarín, ha habido varios esfuerzos por abarcar, desde diversos ángulos, al menos una parte representativa de ella, para llegar a conclusiones provisionales y —a veces— hasta contradictorias. Así pues, han sido examinados los relatos en relación con la biografía y la obra novelística de su autor (Beser, 1982; García Sarriá, 1975; Oleza, 1984, 1985, 1990; Richmond, 1985, 1986b, 1989; Ríos, 1965), o bien independientemente desde un punto de vista artístico (Baquero Goyanes, 1949a; Charnon-Deutsch, 1985; Gramberg, 1958; Griswold, 1982; Reiss, 1955; Sobejano, 1985a; Thompson, C. R., 1969) o temático (García Pavón, 1955; Glendinning, 1972; Rogers, 1976; Thompson, C. R., 1969). Se han estudiado asimismo los personajes (Richmond, 1984b; Thompson, C. R., 1976; Urdiales Campos, 1987; Valis, 1983a) y su modernidad, sobre todo en cuanto anticipación de Unamuno (García Lorenzo, 1972; García Pavón, 1956; Kronik, 1966a; McBride, 1969, 1972). Un problema fundamental es el que plantea la gran diferencia de tono que existe en las narraciones clarinianas, diferencia que se traduce en una especie de dicotomía entre «cabeza» y «corazón» (Richmond, 1981b), o, según Sobejano, entre «prosa» y «poesía», y que críticos como Baquero Goyanes y Gramberg han procurado resolver dividiendo los relatos en categorías. Esta clasificación ha llevado a estudios limitados a ciertos tipos de narraciones y personajes como, por ejemplo, los denominados asturianos o los intelectuales (Feeny, 1988; García Domínguez, 1969; García Pavón, 1952b; Gramberg, 1958; Solís, 1987). Finalmente habría que señalar aquí la existencia de una cantidad de análisis dedicados a relatos individuales, entre los cuales se destacan los perennes favoritos *¡Adiós, Cordera!* y *Doña Berta*.

A lo largo del siglo actual se ha rescatado y reimpresso un buen número de fragmentos narrativos que, junto con la reciente publicación por Sofía Martín-Gamero del juvenil *periódico* manuscrito *Juan Ruiz* (Richmond, 1986a, 1987a), ensanchan nuestro conocimiento del autor. De momento, tanto este último texto como los incluidos por Rivkin en su deficiente antología (Richmond, 1987d) son los más accesibles al público general. Además de los estudios preliminares y reseñas de los citados libros, para *Speraindeo* pueden consultarse las introducciones de Richmond y Oleza a sendas ediciones de *Su único hijo*, así como Richmond (1977b); para *Una medianía*, estos mismos estudios más los de Beser (1960b, 1980) y Richmond (1982b); para *Tambor y gaita y Palomares*, a Valis (1981a) y Martínez Cachero (1962); para *Cuesta abajo*, a Blanquat (1961); y para la participación de Clarín en el malogrado proyecto de *Las vírgenes locas* (Martínez Cachero, 1962), a Ruiz de la Peña (1964), Diago Monchilo (1987) y Charnon-Deutsch (1987b).

Por falta de otra documentación, sólo cabe establecer una cronología de la obra narrativa de nuestro autor mediante el lento y sistemático escrutinio de

la prensa española de su día, tarea llevada a cabo por estudiosos como Martínez Cachero, Beser, Bonet, Botrel y Lissorgues. Gracias a ellos y a otros clarinistas más recientes se han rescatado los siguientes textos: *Speraindeo* (Martínez Cachero, 1953); *La guitarra* (Kronik, 1961b); *Cuesta abajo* (Rivkin, 1985); *Palomares (fragmento de una novela): Mosquín* (Martínez Cachero, 1962); *Las vírgenes locas*, capítulo 6, «Un paraíso sin manzanas» (Martínez Cachero, 1962); *Kant, perro viejo* (Beser, 1969); *Estilicón. Vida y muerte de un periodista y Post prandium. Cuento trascendental*, en *Preludios* (Botrel, 1972); *Tanbór y gaita* (Valis, 1981a); *Cartas de un estudiante. Las literatas I y El regenerador* (Lissorgues, 1989c); *El oso mayor* (Ezama Gil, 1987); *Malos humores (Diálogo y no platónico)* (Ezama Gil, 1988a); y *Corriente* (Lissorgues, 1989b).

6.1.1. Aprendizaje y *Solos de Clarín*

Las raíces temáticas y técnicas del Leopoldo Alas narrador de ficción se encuentran ya en el periódico manuscrito *Juan Ruiz*, redactado por él entre sus dieciséis y diecisiete años. En efecto, los tanteos y experimentos privados de *Juan Ruiz* preparan el terreno para los primeros cuentos que publicaría unos siete años después, bajo el seudónimo de Clarín, en el madrileño periódico *El Solfeo*, iniciando así una carrera literaria cuyas dos vertientes —narrativa y crítica— habría de desarrollar paralelamente, tanto en los periódicos como por medio de libros, a lo largo del próximo cuarto de siglo.

Dichas primeras narraciones constituyen en gran parte un reflejo ficticio de las experiencias del joven provinciano en la capital donde vivió, estudió y trabajó desde octubre de 1871 hasta junio de 1882, con vacaciones en Asturias. Mediante un estilo terso y brillante Clarín capta en ellas el ambiente madrileño conocido por él: con ojo crítico, pero no impiadoso, separa siempre lo falso de lo auténtico. Suelen aparecer retratados ahí el periodismo, el mundo académico e intelectual y los círculos literarios. A veces sitúa una acción en provincias, pero lo hace, casi siempre, para presentar un contraste con la capital. Los primeros cuentos reflejan también la vida de soltero que llevaba el joven Alas: pensiones, tertulias, cafés; asimismo transmiten una intensa sensación de soledad y de fuerte desengaño sentimental. Clarín se burla repetidas veces del matrimonio, presenta numerosos casos de infidelidad y pinta el amor como un ideal imposible. Es tanta la desesperación de varios personajes suyos, que acaban suicidándose —solución abandonada posteriormente—.

A la veintena de textos narrativos publicados en la prensa entre 1876 y 1881, más de la mitad de los cuales no fueron recogidos en volumen por el autor, habría que añadir, por sus características formales que los relacionan con la producción clariniana de esta época, otras dos narraciones: *La perfecta casada*, cuya fecha de publicación original se ignora, y *Feminismo*, cuento inacabado impreso en 1897. También recuerdan el espíritu de esta primera época tres narraciones breves disfrazadas de crítica satírica que recogería Alas en el libro... *Sermón perdido*, así como el breve relato satírico *Versos de un loco*.

El primer cuento propiamente dicho que se conoce de Clarín data de 1876. Titulado *Estilicón. Vida y muerte de un periodista* (Botrel, 1972), es básicamente

el retrato psicológico; su segunda narración, del mismo año, parece ser *Post prandiuni. Cuento transcendental* (Botrel, 1972), vehículo donde el narrador parodia la oratoria política del día. En 1877 aparecerían por entregas en *El Solfeo* sus primeras tentativas novelísticas, ambas inconclusas: *La vocación. Vida y obras de un registrador de la propiedad* y *Fray Melitón*, fragmento a la vez más breve y mejor enfocado que el anterior.

De los seis «cuentecillos más o menos tendenciosos» de los *Solos de Clarín*, tres —las complementarias y paródicas epístolas imaginarias *De burguesa a cortesana* y *De burguesa a burguesa* y la graciosa historia de un funcionario público titulado *De la comisión*— están en la línea costumbrista tan características de los escritos clarinianos de la primera época. Los otros tres, en cambio, interesan tanto por sus cualidades artísticas como por su relación con el resto de la obra narrativa. El primero en publicarse en la prensa, *La mosca sabia*, trata de un modo cabal un tema recurrente de los relatos de la primera época: el del desengaño amoroso sufrido por un protagonista sabio. Con su equilibrio entre cabeza y corazón, humor y sentimiento, es ésta una de las narraciones más complejas y mejor logradas de esta etapa. También se inspira en este tema el tercero, *El doctor Périnax*. El segundo texto, *El diablo en Semana Santa*, contiene como otros de la primera época, un elemento fantástico. Este relato, cuyo rápido final da la sensación de algo inacabado, contiene ya los gérmenes del capítulo 23 de *La Regenta*.

6.1.2. *Pipá* y lo demás, ¿son cuentos?

Aunque esta pregunta parezca retórica a primera vista, refleja no sólo lo que hay de *inclasificable* en un buen número de relatos clarinianos, sino también la diferencia de técnica narrativa que hay entre los seis que forman el cuerpo originario de este primer libro de relatos de Leopoldo Alas, cuya publicación está detalladamente documentada (Blanquat y Botrel), y otros tres —*Avecilla*, *Bustamante* y *El hombre de los estrenos*— agregados por él a posteriori. Los dos primeros textos intercalados son retratos de burgueses casados que pasean por las calles de Madrid, mientras que el retrato de *El hombre de los estrenos* es básicamente un artículo de costumbres cuyo precedente se encuentra en el amigo provinciano a quien el narrador lleva al teatro en *Un lunático* (*Solos de Clarín*). ¿Son «cuentos», pues, estos tres textos? Así los denomina Alas, añadiendo, en una carta a su editor: «y largos dos de ellos». Lo cierto es que constituyen más bien una prolongación de temas tratados por él en su primera época, aunque —eso sí— desarrollados ahora con una creciente fluidez estilística. Parecidos en su tono al último relato del libro, *Zurita*, los tres ahora intercalados se diferencian bastante, tanto técnica como temáticamente, de los demás. El efecto artístico producido por su incorporación al volumen original es algo que ha de juzgar por sí mismo el lector.

En todo caso, tanto cada una de las piezas como el conjunto de este primer libro de cuentos de Leopoldo Alas manifiestan una gran madurez y voluntad de estilo, constituyendo así un importante precedente para *La Regenta*. Todas ellas, menos la que da título al volumen, datan de los años 1882 a 1884 (por excepción en la obra clariniana, van fechadas). El relato inicial, *Pipá*, representa, sin duda

alguna, el esfuerzo narrativo más ambicioso de la primera época del autor: aunque quizá no totalmente logrado, muestra ya la brillantez de estilo y la densidad de ambiente que caracterizan a *La Regenta*. Como pasa en *El diablo en Semana Santa*, la acción está íntimamente ligada con el calendario de la Iglesia; su atmósfera de Carnaval encontrará asimismo otra expresión en el capítulo 24 de *La Regenta*. También anticipan esta novela el ritmo del relato, su espacio físico, los personajes del monaguillo Celedonio y de Chiripa, y, finalmente, el retrato idealizado de la marquesa de Híjar, comparada —como Ana Ozores— al cuadro de Rafael *La virgen de la Silla*.

Complementa hasta cierto punto este primer relato el último del libro, *Zurita*, otro texto extenso cuyo protagonista, según explicaría Clarín en el *Folleto literario IV. Mis plagios*, tiene también —como el de *Pipá*— fuentes verídicas. Aquí el Alas narrador integra de modo magistral el retrato de un personaje dentro de una historia, pasando de la observación costumbrista a la creación artística. Ninguno de los restantes relatos está localizado en un sitio que haga pensar en Asturias; ofrecen, en cambio, el reflejo artístico de las experiencias del autor en una época pasada fuera de la patria chica. Son cuatro cuentos de adulterio y desengaño, con una progresión de tonalidades: primero viene una alegre comedia de ambiente italiano (*Amor' è furbo*), seguida por una loca —o borracha— fantasía madrileña (*Mi entierro*); después, una especie de educación amorosa y literaria, también localizada en la capital (*Un documento*); y, finalmente, una historia sentimental que termina tristemente, tras mucho viaje, en una ciudad de provincias (*Las dos cajas*). No sólo se complementan entre sí los cuatro, sino que la evolución dada en ellos al tratamiento del amor encaja muy bien entre los sueños infantiles del pequeño Pipá y las experiencias del tímido y célibe catedrático Aquiles Zurita.

6.1.3. Fragmentos y ficciones: hacia *Doña Berta*

Entre 1885 y 1891 —período documentado en parte por la correspondencia que hasta la fecha se ha publicado—, Leopoldo Alas sufrió una honda crisis, tanto física (deterioro de salud y frecuentes ataques de nervios) como emocional (dudas e incertidumbres acerca de sus propias capacidades de novelista), unas angustias aumentadas aún más por apuros económicos. Para colmo, esta crisis personal coincide con la crisis estética de la novela europea, cuando el Realismo y Naturalismo empiezan a ceder frente a las nuevas corrientes literarias, en especial el espiritualismo. Pese a una plétora de ideas suyas para futuras obras de ficción, muchas de ellas ni comenzadas siquiera, el vacilante narrador dejará desparamada a lo largo de su producción literaria de estos años varias obras inconclusas: fragmentos cuyas huellas iremos rastreando para mostrar cómo, con la publicación en 1891 de dos excepcionales libros, ambos muy diferentes entre sí —*Su único hijo* y *Doña Berta. Cuervo. Superchería*—, logra superar por fin esta época de transición para abordar, con nueva confianza y fe, la última década del siglo y de su propia vida.

En la primavera de 1885, Clarín propone a su editor una nueva novela titulada *Su único hijo*. A comienzos del año siguiente se han multiplicado los pro-

yectos; entre los títulos de obras nunca escritas —o quizá perdidas— que el autor menciona en su correspondencia figura *Juanito Reseco*, que iba a formar parte, junto con *Speraindeo* y *Una medianía*, de una trilogía novelesca introducida por *Su único hijo*, proyecto del que sólo se conservan fragmentos de los otros dos textos.

A pesar de su estado depresivo, Clarín publicaría en la prensa el año 1886 por lo menos cuatro escritos de ficción: los capítulos 5 y 6 de *Las vírgenes locas*, inacabada novela por entregas escrita en colaboración con otros autores; el relato titulado *Cuento futuro*; las cuatro primeras partes de *El caballero de la mesa redonda*; y la narración inconclusa *Corriente*. En el primero de estos textos —«Un paraíso sin manzanas», capítulo que va precedido por otro de transición bajo la firma Flügel («ala», «aleta»)— se mezclan de un modo peculiar los temas del Fausto y del pecado original; *Cuento futuro* es una nueva y paródica versión de la historia de nuestros primeros padres combinada con la traición de Judas; y el retrato del protagonista del cuarto fragmento recuerda la sátira costumbrista de años anteriores.

En 1887, agobiado de ideas para proyectos, publica en la prensa sólo un texto: el fragmento *Mosquín*, primer —y único— capítulo de la malograda novela *Palomares*, nombre éste de un ficticio balneario asturiano mencionado más de una vez en *La Regenta*. Al año siguiente aparece en la prensa otra narración de ambiente asturiano, *Cuervo*; más que cuento propiamente dicho, es un inolvidable retrato de la negra y simbólica figura de don Ángel Cuervo pintado en varias situaciones relacionadas todas con la muerte. En 1889 publica en una revista otro fragmento calificado por Alas en carta a su editor como «una introducción sinfónica sobre motivos de *Su único hijo* y de *Una medianía*, independiente de ambas novelas, pero sobre asunto de ambas». Titulado *Sinfonía de dos novelas. Su único hijo. Una medianía*, este texto, nos lleva una vez más al mundo literario madrileño de la década de los setenta. Ese mismo año aparece en la prensa el que sería el tercer y último relato del volumen *Doña Berta: Superchería*, una historia de ansiedades intelectuales y amor imposible en que la muerte desempeña un papel fundamental.

Entre marzo de 1890 y julio de 1891 va apareciendo, esporádicamente y por entregas, en una revista ilustrada, una narración también inconclusa, *Cuesta abajo*, que quizá —a juzgar por una imprecisa indicación de Alas en una carta a su editor— estuviera destinada, en cierto momento, a formar parte del volumen de *Doña Berta*. Se asocia a los demás relatos de dicha recopilación por el tema de la muerte. Su contenido y el hecho de que quedase sin terminar son muy característicos de este período de crisis. Situado en el paisaje asturiano y escrito en primera persona, este texto es de sumo interés, tanto literario como autobiográfico (por ejemplo, crisis de nervios, amor a la madre, angustia metafísica). La excitación que siente el memorialista en presencia de las dos hermanas, cada una de las cuales representa un diferente tipo de amor —sensual o puro—, no sólo recuerda al héroe de *Un paraíso sin manzanas* y al protagonista de *Su único hijo*, sino aquellos primeros cuentos clarinianos cuyos protagonistas padecían un desengaño amoroso.

En la primavera de 1891, mientras Alas redacta los tres últimos capítulos de esta última novela, publica en la prensa otro curioso texto inacabado, *El filósofo*

y la «vengadora»: supuesto intercambio epistolar entre un filósofo y la amante de un íntimo amigo suyo, donde se aborda otra vez el tema amoroso. En esos meses aparece también en la prensa la narración *Doña Berta*. La historia de doña Berta de Rondaliego, una de las más tiernas —y tristes— trazadas por la pluma de Clarín, lleva a su anciana protagonista desde un idílico rincón de Asturias hasta la bulliciosa capital (tradicional contraste entre Corte y aldea), adonde se dirige en una malograda búsqueda del presunto retrato de un ilegítimo hijo suyo. Es una búsqueda loca que la conduce hacia la muerte. En *Doña Berta* el amor entre madre e hijo, idealizado en cuentos anteriores, alcanza una gran intensidad, haciéndonos recordar los sentimientos del protagonista de *Su único hijo* (Díez de Revenga, 1987; Romero Tobar, 1994; Valis, 1986c).

6.1.4. Consagración al género: los cuentos de *El Señor*

Tras una larga época de crisis, Leopoldo Alas vuelve a lanzarse a la creación literaria con energía y, según parece, confianza en su pluma. Salvo alguna que otra excepción, las obras narrativas de la última década de su vida van a ser más bien breves: tal vez por una falta de aliento, tal vez por un exceso de inquietud mental, o por sentirse con prisa —sigue empeorando su salud—, el escritor se dedica casi exclusivamente al *cuento*, género que le permite desplegar una gran variedad de técnicas e intereses. Junto con estas motivaciones de índole más bien personal hay que recordar el papel que desempeñan los periódicos de la época, que piden (y pagan) contribuciones de tipo literario. El título de su tercera recopilación, *El Señor y lo demás, son cuentos*, parece afirmar, por lo menos en el caso de «lo demás» —aunque con algún tope de ironía—, dicho compromiso del autor. El libro es sólo un poco más largo que *Doña Berta*, pero reúne un total de 13 relatos, la mayor parte aparecida en la prensa durante la última mitad de 1891 y primera del año siguiente. Tanto las negociaciones económicas anteriores a su publicación como la disposición artística de su contenido —que tampoco corresponde aquí con el orden de su aparición en la prensa— están documentadas en la correspondencia de Alas con su editor. Por una carta suya sabemos que el libro estaba a la venta en septiembre de 1893.

El volumen se abre con el cuento que, como en el caso de *Pipá y Doña Berta*, el autor mismo había escogido no sólo para encabezar el libro sino también para darle título. Es de suponer, pues, que deseaba establecer un cierto tono al empezar con *El Señor*, seguramente una de sus narraciones más conmovedoras. Ese tono lírico y espiritual vuelve a asomar en el cuento final, *La rosa de oro*, creándose así —como también había ocurrido en los volúmenes anteriores— una especie de enlace o marco para las 11 narraciones intermedias, que alternan entre sí su tema y tonalidad. Algunas de ellas parecen inspirarse en experiencias o emociones personales del autor; otras constituyen más bien un vehículo ficticio de sus ideas. Tanto la variedad como la calidad del volumen son prueba de la maestría del Clarín cuentista.

El relato *El Señor* recoge el tema del amor imposible, en este caso por ser un sacerdote el enamorado. En realidad, el protagonista es una especie de versión *purificada* de Fermín de Pas en *La Regenta*. Tanto sus angustias religiosas como

el ambiente lírico del cuento reflejan el nuevo espiritualismo del autor y de la época. *¡Adiós, Cordera!*, único cuento del libro situado en Asturias, es, básicamente, una ilustración de las ideas del autor acerca del progreso y de la guerra. Esta narración siempre ha sido favorita de los lectores así como de los críticos, quienes la han sometido a una asombrosa variedad de interpretaciones. *Cambio de luz*, uno de los cuentos más intensamente personales de Leopoldo Alas, presenta la crisis espiritual de don Jorge Arial —otro protagonista sabio— en relación con el debilitamiento de su vista. Violeta Pagés, protagonista de *El centauro*, que se confiesa al narrador, es una pariente lejana de aquellas mujeres crueles de los primeros cuentos clarinianos. *Rivales* presenta el desengaño amoroso y venganza de una discreta lectora casada, cortejada sin éxito en un balneario por un vanidoso y falso escritor cuyo rival resulta ser precisamente un libro escrito por él mismo. El tema de *Protesto* refleja un verdadero temor de su autor, según consta en la correspondencia a su editor.

La reproducción de una conversación del narrador con un filósofo amigo suyo en *La yernocracia* apenas da materia para un cuento propiamente dicho. *Un viejo verde*, en cambio, sí es un cuento cabal que trata, dentro de un ambiente romántico, el amor imposible de un misterioso señor enamorado de una mujer cruel como otros personajes clarinianos. *Cuento futuro* es un relato futurista basado en la Biblia. *Un jornalero* es la ficcionalización de un tema de interés más bien social e ilustración de las ideas del autor. *Benedictino*, versión clariniana de la historia de Abel y Caín, trata desde otro punto de vista el tema del viejo verde. *La Ronca*, quizá uno de los relatos más tristes de Leopoldo Alas, trata con enorme seriedad el tema del amor imposible, presentado ahora en un ambiente teatral. Y en la última pieza del libro, *La rosa de oro*, un idealizado cuadro de fe y esperanza, la victoria del espíritu sobre la materia apenas sería posible en un mundo real.

Mención aparte merecen, por fin, otros dos escritos aparecidos en la prensa en 1893 e incluidos por el autor en el volumen de crítica *Palique*. Son textos menores, ilustrativos: *Diálogo edificante*, una conversación sobre el fanatismo religioso sostenida entre una Capilla evangélica y una Catedral, y el retrato de un diputado titulado *Un candidato*.

6.1.5. Los Cuentos morales del maduro y consciente narrador

Carecemos de información epistolar acerca del proceso de publicación de las demás recopilaciones de escritos de Leopoldo Alas, quien rompe con su editor Fernández Lasanta poco después de la aparición de *El Señor*. Entre julio de 1893 y noviembre de 1895 irán saliendo, una tras otra en la prensa del día, las 28 narraciones —breves casi todas— y el prólogo (este último fechado «Noviembre de 1895») que formarán el volumen de *Cuentos morales* (1896), libro que se diferencia de las otras recopilaciones de cuentos tanto por la gran cantidad de textos que reúne como por el hecho de ir encabezado por dicho prólogo, donde el autor, en una especie de *ars poetica*, toma conciencia de sí mismo como crítico, no sólo frente a los relatos de esta colección, sino respecto de su futura obra. ¿Quería así otorgar unidad a tan profuso conjunto de relatos? Lo cierto es que consti-

tuye un documento fundamental para la comprensión de la obra clariniana. En cuanto a la distribución de tan variada colección, Clarín seleccionó con gran cuidado, como en los volúmenes anteriores, las narraciones primera y última, estableciendo con ello un marco que envuelve a las demás: *El cura de Vericueto*, la más larga del libro, es una especie de novela ejemplar sobre la literatura y la vida, mientras que *La reina Margarita* termina con una nota positiva. Las 26 intermedias alternan y varían en tema y tono sin seguir el orden con que fueron publicadas en la prensa y, al parecer, sin un intento por parte del autor de dotarlas de una ordenación más allá de lo indicado.

En el prólogo a *Cuentos morales*, nos ofrece un breve autorretrato espiritual del Leopoldo Alas de cuarenta y tres años, con el que se distancia momentáneamente de su obra literaria —pretérita, presente y futura— para tratar de ver lo que la caracteriza en su conjunto y cuál ha sido su propio desarrollo como escritor. Parece haber superado aquella compleja crisis de finales de los años ochenta y encontrado, por fin, una cierta tranquilidad interior, así como la aceptación de su propia mortalidad. Desde esa altura de la vida, Alas explica por qué ha llamado a este volumen —el único, dicho sea de paso, cuyo título es independiente de la pieza inicial— *Cuentos morales*. Elabora a continuación su creciente interés por prescindir de la técnica descriptiva del realismo decimonónico para concentrarse en el hombre interior —con lo cual da el paso hacia la literatura moderna—. Otro rasgo de modernidad que se percibe en este prólogo es la estrecha vinculación que el autor establece ahí con sus escritos.

Dada la cantidad de piezas reunidas en este volumen, será imposible comentarlas todas aquí, un breve repaso señala unos cuantos textos de especial interés. De los tres primeros, situados en Asturias, que retratan diversas actitudes frente al trabajo y el dinero —*El cura de Vericueto*, *Boroña* y *La conversión de Chiripa*—, es sobre todo conocido el primero: larga narración que contiene una lección de conducta. Tras dos historias de sabios —*El número uno* y *Para vicios*— aparece uno de sus más conmovedores cuentos, *El dúo de la tos*, delicado relato del amor imposible entre dos tísicos en un balneario, desconocidos entre sí y condenados uno y otro a la soledad y a la muerte próxima. La honda presencia de la muerte se siente también en la siguiente compleja narración, *Vario*, que examina, dentro del contexto del mundo clásico, el tema del escritor y la inmortalidad. Tras el retrato interior que es *La imperfecta casada* —título que trae a la mente el de un temprano cuento clariniano—, seguido de otros dos de tono sentimental —*Un grabado* y *El torso*—, viene *Cristales*, impresionante estudio de la amistad a través de la confesión en primera persona. El siguiente, *Don Urbano*, es en cambio un mero vehículo de sátira social.

El frío del Papa, otro conmovedor relato de crisis espiritual, va seguido de dos cuentos de animales: el alegórico *León Benavides*, y otra historia —de raíz cervantina— sobre un perro, titulada *El Quín*. *La noche-mala del diablo*, cuento navideño protagonizado por Satanás, constituye una especie de fantástica visión negra de la paternidad que se relaciona con ciertos aspectos de *Su único hijo*; *Ordalías*, montaje argumental para un retrato a lo Molière, es seguido de todavía otro texto de crisis espiritual, *Viaje redondo*, cuento simbólico en que, como en *Canbio de luz*, se resuelve el problema de la fe. *La tranupa*, en cambio, es una irónica celebración de la victoria del cariño humano sobre la avaricia y la cruel-

dad. Los dos siguientes, publicados ambos en 1893, tienen como fondo histórico la campaña de Melilla: la historia anecdótica *Don Patricio o el premio gordo de Melilla* y *El sustituto*, relato éste donde se combina la crítica social de un abuso con una fuerte dosis de heroísmo poético. *El señor Isla*, descripción del envejecimiento de un escritor desengañado, es seguido de dos cuentos situados en lugares de verano: *Snob*, cuya bella y vanidosa protagonista es presentada a través de los ojos de un amigo suyo catedrático, y *Flirtation legítima*, otro juego de puntos de vista —esta vez entre lo satírico y lo tierno— ambientado, en parte, en el mundo literario madrileño. Viene ahora la versión final de *El caballero de la mesa redonda*, largo relato situado en un balneario imaginario al que se alude en los capítulos 21 y 22 de *La Regenta*: el de Termas-altas, donde se narran los últimos días de un viejo donjuán acompañado, hasta el final, por una señora fea y caritativa que llega a encarnar la figura alegórica de la Muerte. El volumen termina con tres relatos de ambiente teatral: *La tara*, inverosímil farsa de adulterio; *González Bribón*, retrato de un crítico resentido, y *La reina Margarita*, descripción de la vida de una compañía provinciana de ópera, ambiente presentado ya —bajo otra luz— en *Su único hijo*. Esta sencilla historia de amor es una de las pocas en la narrativa clariniana con un final feliz; quizá por esta razón decidiera el autor cerrar con ella su tomo de *Cuentos morales*.

6.1.6. El tramo final y *El gallo de Sócrates*

A pesar del creciente deterioro de su salud, Leopoldo Alas seguiría publicando en la prensa del día narraciones breves durante el último lustro de su vida. Quince relatos fueron recogidos luego en el volumen *El gallo de Sócrates*; diez más en aquel póstumo cajón de sastre titulado *Doctor Suilis*, y otros cinco han sido rescatados en años recientes. Veamos ante todo estos últimos 15 para pasar luego a la última colección preparada por su autor.

Empecemos con los 10 relatos pertenecientes a esta época, que fueron recogidos posteriormente en *Doctor Suilis*, tradicionalmente considerados por la crítica como *cuentos*. Recuerdan a *Snob* tanto *Medalla... de perro chico*, cuento de balneario que pone en contraste a dos castellanas, encarnación de dos tipos de ideal amoroso, como el estudio de una mujer cursi titulado *Álbum-Abanico*. Se sitúa, asimismo, en la capital el relato *Doble vía*, irónica comedia de adulterio, tema cuyo tratamiento se remonta a varios cuentos tempranos. También recuerda algunos textos clarinianos anteriores —así como una larga tradición literaria: la del viejo verde— *El viejo y la niña*, penetrado de una intensa y reprimida voluptuosidad. Hay dos retratos de ambiente asturiano: *El Rana*, cuyo borracho protagonista despidе a un grupo de voluntarios que van a la guerra, y *Manín de Pepa José*, historia de un pobre campesino holgazán que se emborracha en una comilona tras el funeral de su hija. *Un repatriado* es, a su vez, un pretexto narrativo para las ideas del autor acerca de España y lo español —ideas, por cierto, que anticipan las de la Generación del 98—, mientras que *Nuevo contrato*, versión dialogada del contrato entre Fausto y Mefistófeles, tiene más de meditación filosófica que de cuento propiamente dicho. Finalmente, otros dos textos dialogados de esta recopilación póstuma serían reunidos por el autor en

Siglo pasado, su último libro de crítica: *La contribución. Tragicomedia en cuatro escenas*, que trata el tema del pobre soldado enfermo que vuelve de la guerra de Cuba, y *Jorge. Diálogo pero no platónico*, que reproduce una conversación filosófico-literaria.

Hasta ahora han sido exhumados por diferentes críticos los siguientes relatos de esta época: *La guitarra*, historia de un asturiano pobre y soñador que se va como voluntario a Cuba, donde muere sin haber podido regresar a su tierra natal; *El oso mayor*, cuento metafísico acerca del amor imposible e ideal de un desencantado filósofo viudo hacia una marquesita; *El regenerador*, retrato poco halagüeño de un comerciante y concejal borracho; *Malos humores (Diálogo y no platónico)*, reproducción de una graciosa conversación con un poeta que imita a Campoamor, y el fragmento narrativo —quizá comienzo de una novela— *Tambor y gaita*, presentación inicial del Arcipreste Lobato, apellido aplicado antes a un personaje menor de *Su único hijo*.

El último volumen de narraciones de Leopoldo Alas, *El gallo de Sócrates. (Colección de cuentos)*, apareció en el año de su muerte. Contiene 15 relatos, todos bastante breves, la mayor parte de ellos publicados en la prensa entre 1894 y 1899, y seleccionados y ordenados con cuidado comparable al del volumen *El Señor*. En su conjunto, es un libro de muy alta calidad literaria, especie de *reprise* temática y estilística de mucho de su narrativa anterior. El texto que da título al libro establece un tono meditativo y filosófico que se retomará al final en un escrito, *Reflejo*, de fuerte sabor autobiográfico. Ambos están enlazados, asimismo, por la sombra de la muerte, que no deja de aparecer también en otros cuentos del libro. El volumen entero puede considerarse, pues, un *reflejo* del arte del Leopoldo Alas último.

El cuento *El gallo de Sócrates*, inspirado en fuentes clásicas, retoma, desde otro ángulo, el problema del pensador original frente al sabio imitador. *El rey Baltasar* es la historia de una tentación justificada por el amor paterno. Más que un cuento propiamente dicho, la fantasía *Tirso de Molina* sirve de vehículo narrativo para unas consideraciones acerca de la gloria mundana. *El Cristo de la Vega... de Ribadeo* es un retrato satírico que permite a Clarín atacar vigorosamente y desde diversos ángulos a una de sus *bêtes noires*: el neocatolicismo de un sector muy conservador de la población española. Vuelve el autor al ambiente teatral madrileño, así como al tema de la amistad, en *Un voto*, exaltación del cariño paterno y familiar. También, como este último, de inspiración personal, *La médica* narra la relación entre el protagonista-escritor, don Narciso, y su médico. En *El pecado original* se vuelve a contrastar la dedicación científica de un sabio protagonista —descubridor aquí de la inmortalidad— con las flaquezas humanas de su mujer. *El sombrero del señor cura* ofrece una lección dada por un humilde sacerdote a un hombre que ha asumido los valores más transitorios del mundo urbano. En *Los dos sabios*, especie de sainete que contiene consideraciones serias sobre la profesión de ambos así como sobre la amistad, Clarín contrapone a dos ancianos venerables que se encuentran, de incógnito, en un balneario. *Aprensiones* trata el tema del hijo enfermo desde el punto de vista de la resistencia a la tentación del adulterio. La guerra de Cuba, tema de *En el tren*, es tratada aquí sin el abierto patetismo de otros relatos. *La fantasía de un delegado de Hacienda*, historia de adulterio soñado de inspiración quijotesca, es protagonizada por un simpático amante

soltero. El ambiente carnavalesco de una triste ciudad del Norte captado en el agri dulce relato de amor imposible titulado *El entierro de la sardina* nos hace recordar partes de *La Regenta* y otras narraciones del autor, cuyo ambiente es parecido al de Vetusta. Por último, *Reflejo*, redactado después del fallecimiento de Emilio Castelar, texto que lleva como subtítulo el de *Confidencias* y está inspirado sin duda en el viaje que hizo Alas a Madrid a finales de 1897, tiene poco de ficción, siendo más bien una hermosa meditación autobiográfica sobre la muerte con que, poco antes de fallecer, cierra su último libro de ficción.

6.2

La Regenta

A fines de 1884 publica la «Biblioteca Arte y Letras» de Daniel Cortezo y Cía. (Barcelona) el primer tomo de la novela de Clarín, *La Regenta*, cuyo tomo segundo aparecería meses después, en junio de 1885. Hoy conocemos bien cuál fue la recepción crítica de los lectores inmediatos (Tintoré, 1987). Era la primera novela de un escritor que sólo había compuesto hasta allí escasos y breves relatos y que se había distinguido sobre todo como periodista y crítico literario.

En *La Regenta* se expone, con técnica narrativa muy moderna entonces, la siguiente historia. Ana Ozores, hija de un ingeniero de Vetusta, más tarde conspirador político, y de una humilde modista italiana, pierde aún muy niña a su madre. Tiranizada primero por la moral represiva e hipócrita de un aya, recibe luego en la casa paterna una instrucción desordenada y libre, hasta que, muerto el padre, es recogida en Vetusta por dos tías que tratan de casarla con un rico indiano. Para eludir este enlace y librarse al mismo tiempo de la tutela familiar, Ana, a los diecinueve años de edad, accede a casarse, a instancias de su viejo confesor y del buen amigo Frígilis, con don Víctor Quintanar, caballero de más de cuarenta y regente de audiencia. Pasado algún tiempo fuera, don Víctor, de regreso en Vetusta, dimite de su cargo, pero la ciudad, que parece admirar a Ana por su hermosura y su virtud, la conoce con el nombre de la Regenta. El matrimonio fue un error y conduce al fracaso. La incapacidad del ex regente, tan apasionado de la caza y del teatro barroco como insensible a todo impulso erótico que no sea superficial, deja a Ana en perpetuo anhelo de un hombre y de un hijo. Si antes de casada trataba de dar forma a las vagas aspiraciones de su alma solitaria leyendo literatura y escribiendo poesía, transcurridos ocho años de matrimonio infructuoso, el opresivo aburrimiento del hogar vacío y de la ciudad mezquina empuja a Ana cada vez con más fuerza a buscar una pasión que dé sentido a su existencia. Quien en sus sueños encarna la más próxima imagen de ese amor apasionado es don Álvaro Mesía, presidente del casino, jefe del partido liberal dinástico y, en realidad, aventurero que profesa el más consecuente aunque a veces disimulado materialismo en asuntos amorios. A don Álvaro la conquista de Ana le parece una empresa delicada que exige tiempo y esmero. Como rival del tenorio vetustense, trabaja con afán por el dominio espiritual de

Ana, y en el fondo por la posesión de toda su persona, su nuevo confesor, don Fermín de Pas, magistral de la catedral, víctima de la codicia de una madre que le hizo sacerdote y quiere hacerle dueño de Vetusta. Durante dos años sostiene la Regenta exasperante batalla con su propia insatisfacción, consciente a veces de sus deberes conyugales, atraída con frecuencia por el mundano don Álvaro y seducida con más frecuencia por las perspectivas de amor divino, fraternidad espiritual y ejercicio devoto que el confesor le ofrece. Cuando Ana llega a saber que el sacerdote no sólo la ama como hermana del alma, sino también como mujer, su influencia deja paso a la de don Álvaro, quien ayudado de la debilidad del esposo, la antigua envidia que hacia la Regenta sienten otras mujeres, la atmósfera corrompida de un círculo de amigos, y por su propia táctica de libertino, precipita a Ana en el adulterio. Descubierto éste por la ambiciosa doncella de los Ozores, el marido desafía al seductor, éste mata a aquél, y huye; y la Regenta, menospreciada y desamparada por la hipócrita sociedad de Vetusta, con excepción del amigo Frigilis, sufre finalmente el iracundo rechazo del sacerdote, a cuyo confesionario había intentado acercarse en busca de un ilusorio consuelo.

Leopoldo Alas empezó a escribir *La Regenta* en el otoño de 1883 y la terminó en abril de 1885. En algunas narraciones anteriores o simultáneas del autor pueden notarse motivos confluyentes. En la novela corta *Pipá* (1879) aparecía una veta de Naturalismo y se realzaba el contraste entre la libertad imaginadora —castigada— y la interesada adulación —premiada—. El cuento fabulístico *El diablo en Semana Santa* (1880) apuntaba en germen hacia la gran novela: el diablo en Viernes Santo llegaba a la catedral de una ciudad «vetusta» a tentar a un canónigo y a una jueza, limitándose al fin a promover una revolución infantil de estridentes carracas; pero no por lo cómico de la diablura dejaba de plantearse ya el tema del mal como fuerza demoníaca sustantiva. En los tres capítulos únicos del truncado proyecto de novela larga *Speraindeo* (1880) el protagonista era huérfano de un liberal emigrado y de una loquísima romántica. Por último, en relatos como *Un documento* (1882) y *Las dos cajas* (1883) la problemática de Ana Ozores dentro de su ambiente se dibujaba con clara gravedad.

Si temáticamente *Las dos cajas* era el entierro del romanticismo auténtico (busca de una música nueva por parte del violinista Ventura, aspiración a lo infinito) derrotado por la prosa del mundo, *Un documento* delataba el opaco triunfo de esa prosa sobre la ilusión seudorromántica: Cristina, viciada aristócrata, se encaprichaba con tardíos idealismos, mientras Fernando, joven escritor burgués, andaba a la caza de documentos naturalistas; cautivos ambos de una ética falseada. Con toda su tristeza, Ana Ozores no sentirá el despecho de la vana Cristina ni el apocamiento del lloroso Ventura.

Como invitación a las reflexiones que siguen, parece imprescindible recordar que el propósito cardinal de Leopoldo Alas al escribir su primera novela respondía a la necesidad de expresar el conflicto entre el alma anhelante de bien, verdad, belleza y grandeza (poesía del corazón) y el mundo convencional (prosa de las relaciones ordinarias). En términos de Sergio Bescr (1982, pág. 69), lúcida-mente concisos:

La Regenta es un estudio de una concepción romántica de la vida, pero, situada en un marco realista, y es este marco el que convierte el libro en novela.

Esa puesta en escena realista comporta como exigencia la situación en un lugar y tiempo históricos y, a su vez, ese lugar y tiempo históricos, sitúan a la protagonista en un mundo social que rechaza y ridiculiza los comportamientos románticos. El conflicto entre la subjetividad de la protagonista y el mundo social, actuando éste como impedimento insalvable para la realización de aquélla, se establece como núcleo temático de la obra.

6.2.1. El modelo naturalista

Bajo la aparente historia de un adulterio se descubre en *La Regenta* el complejo proceso de una pasión, y para medir el logro artístico de la novela que crea ese proceso —lo imagina, lo construye, lo hace palabra— importa recordar cuál era el estado de la novela en España al aparecer *La Regenta*, en qué modelos pudo inspirarse su autor para emularlos o superarlos, y también cuáles eran las premisas estéticas sobre las que un cultivador tan competente de la crítica literaria como ya lo era Clarín, fundaba su pretensión de terminar una novela a los treinta y tres años de edad.

Respecto al estado de la novela en España, basten unas fechas y títulos. En 1881 se publica *La desheredada*, con la que Galdós inicia nuevo rumbo después de sus novelas de tesis y sus *Episodios nacionales*, y se publican también la primera novela de Palacio Valdés, *El señorito Octavio*, y la segunda de Emilia Pardo Bazán, *Un viaje de novios*, ésta precedida de un prólogo sobre el Naturalismo. De 1882 son *El amigo Manso*, *La Tribuna* y *El sabor de la tierruca*. Al año siguiente ven la luz *El doctor Centeno*, *Pedro Sánchez*, y de Palacio Valdés, publicada en la misma colección que editaría *La Regenta*, la novela *Marta y María*, donde María, lectora de novelas y de vidas de santos, experimenta una crisis mística que la conduce al claustro. El año 1884 es el de *Tormento*, *La de Bringas*, *El idilio de un enfermo* y los primeros tomos de *Lo prohibido* y de *La Regenta*, aunque ésta sólo empezó a circular a principios de 1885. Y en este año es cuando aparecen *Sotileza*, *El cisne de Vilamorta*, *José* y los segundos tomos de *La Regenta* y de *Lo prohibido*. Un lustro, pues, notablemente fecundo.

Las primicias de Pardo Bazán y de Palacio Valdés pudieron incitar a Leopoldo Alas, de la misma promoción que ellos, a ensayar él también sus fuerzas en la novela. Pero su patrón de grandeza era Galdós. Con razón llama Sergio Beser (1972, pág. 221) «manifiesto español del Naturalismo» a la crítica que hizo Clarín de *La desheredada* (recogida en el libro de Clarín y Palacio *La literatura en 1881*).

Por lo que hace a la situación de la novela como género literario, no ya en España, sino en el mundo —sobre el cual Clarín, como crítico, desde su atalaya universitaria, se hallaba muy bien informado—, conviene no olvidar la raíz cervantina: Ana es lectora desde niña y la lectura la incita y la hace anhelar, soñar y escribir, y su marido, Quintanar, olvida a veces su pobre realidad tras los resplandores elocuentes de la antigua comedia española (Gilman, 1975; Gullón, G., 1987; Jackson, 1969; Sieburth, 1988). Al modelo del *Quijote* se añaden otros de mayor actualidad: las dos grandes novelas de Flaubert, *Madame Bovary* (1857) y *L'éducation sentimentale* (1869), la novelística de Émile Zola y en particular *La*

conquête de Plassans (1874), cuarta pieza del ciclo *Los Rougon-Macquart*, en la que un sacerdote ambicioso conquista una ciudad y avasalla a una mujer casada; *O crime do Padre Amaro* (1875) y *O primo Basilio* (1878), novelas de Eça de Queiroz, aquélla el caso de un sacerdote tan ambicioso como sensual y ésta el de un burlador que seduce a una casada cuya sirvienta pretende delatar el adulterio; y algunas de las primeras «novelas españolas contemporáneas» de Galdós (véase sobre Flaubert, Sobejano, 1981b; sobre Zola, Jammes, 1988; sobre Eça de Queiroz, Hatzfeld, 1977, y Núñez Rey, 1987).

Más aclaratorio que reseñar estos precedentes parece atender a las ideas que sobre la novela tenía el crítico Clarín en el momento de decidirse a novelar por vez primera. Un año después de su crítica de *La desheredada*, en 1882, publicaba Clarín una serie de artículos con el título general *Del Naturalismo* (en *La Diana* de Madrid) y otra serie *Del estilo en la novela* (en *Arte y Letras* de Barcelona), y en 1883 firmaba un prólogo a la edición en forma de libro de *La cuestión palpitante*, de Pardo Bazán. Concordando las ideas emitidas en estos escritos (en Besser, 1972, págs. 51-86, 108-149, 149-153, 225-239), no es difícil deducir el ideal de novela que Alas tenía en su mente. He aquí el resumen de cada aspecto más unas indicaciones acerca de cómo el modelo teórico se traduce a la práctica en *La Regenta*.

La primera inspiración debe venir de la realidad, y por razones serias: conveniencia de trabajar en un asunto, vocación individual, especial aptitud que las circunstancias ofrezcan para estudiar un medio determinado. Clarín acababa de instalarse en Oviedo, y allí, en el propio terreno, estimó conveniente trabajar en un asunto que plantea la discordancia entre una conciencia solitaria enamorada de un bien superior y una colectividad ciudadana que sólo presenta a esa conciencia un mundo de mediocridad en el cual las soluciones posibles parecen ser únicamente éstas: consagración al hogar (pero el hogar está vacío), a la Iglesia (pero la Iglesia oculta bajo velos de devoción y misticismo pasiones sacrílegas) o a la aventura amorosa (pero el amante esconde bajo disfraz romántico el escueto materialismo del adulterio preparado). Este duelo entre el alma ávida de bien y las fuerzas insidiosas de un mal que adopta las más variadas formas consueña con la vocación del artista hacia un ideal de plenitud bella, justa y verdadera y su náusea (flaubertiana por afinidad, no por imitación) hacia esas formas del mal: fealdad, necedad, prosa, mentira, falsificación, sacrilegio. Las circunstancias provocaban al escritor —hombre universal— al estudio de ese ámbito provinciano en tiempos de aguada contienda entre catolicismo degradado y materialismo degradado.

Tomada la inspiración de la realidad, el artista debe seguir en el mundo imaginario las leyes de la realidad y atenerse a sus formas, de suerte que el objeto no sufra más transformaciones que las necesarias. No se trata de probar algo (que todo es bueno o que todo es malo), sino de reproducir la realidad como es, estudiándola seria y profundamente mediante la observación de los datos, sin intervención de prejuicios; y el trabajo personal del novelista consistirá en disponer racionalmente los objetos (experimentación) a fin de que los datos observados se movilicen y sirvan para inducir o deducir las leyes y formas de los fenómenos, donde podrá reconocerse la enseñanza, el resultado, la obra misma del arte. Sin necesidad de negar la metafísica que el positivismo se afana por abolir, se

atiende a lo que la realidad es, no a lo que se supone que sea. Esta actitud decididamente realista preside la concepción de *La Regenta*, cuyo mundo imaginario no es nunca transfiguración libre, fantástica, elevadora o rebajadora en exceso de la realidad observable, sino configuración atendida a la veracidad de los datos, buscadamente objetivista, sólo abierta a la fantasía cuando describe sueños o exaltaciones de la mente de un personaje, y empeñada en contemplar a los humanos al nivel ordinario (aunque Clarín propenda a veces a empequeñecer o animalizar a ciertas figuras, llevado de su instinto satírico o de la intensidad de su sentimiento moral).

La novela no debe ser sólo imitación, sino «imitación de la vida, copiándola en todo su aparecer». Todo puede ser objeto de la novela. No vale abstraer un aspecto y renunciar a los demás. La reproducción ha de ser omnilateral: abarcar la «solidaridad en que existen en la realidad los acontecimientos, los seres y sus obras». Hay que enfocar el conjunto de los fenómenos heterogéneos, dar como Balzac la «morfología de la vida», como Flaubert el estudio del carácter «en sus relaciones con el mundo que solicita sus pasiones», como Zola la imitación del «train-train» de la vida. Y, en efecto, Clarín, aunque explore con sutileza los estados interiores de algunos personajes, sobre todo Ana y Fermín, haciendo asistír al lector al recóndito hervidero de sus conciencias cuando rememoran el pasado, contemplan el presente o se evaden a sus ensueños, nunca deja de atender a lo que sucede alrededor, bien describiendo Vetusta y haciendo conversar a los vetustenses, bien narrando y mostrando las vicisitudes de los personajes principales y dejando aparecer con claridad las etapas de su trayectoria dentro del marco social en que se mueven.

Conocimiento documentado, mimesis y totalidad son actitudes básicas del novelista nuevo. Pero nada de esto significa ciencia, fotografía, positivismo de escuela, empirismo indiferente al pensamiento. La novela no es ni será nunca ciencia, sino manifestación de la belleza en una obra de finalidad artística. La reproducción que intenta no puede ser fotográfica: lo impide el trabajo personal y genial del artista-experimentador. La novela no niega la metafísica. Balzac y Zola no aspiraban a la profundidad de pensamiento, pero ésta puede conseguirse con el trato constante y serio de la filosofía, aunque lo primordial sea la observación. Esta libertad que Clarín adjudica al novelista para el arte, el genio, la creencia en algo que trascienda los sentidos y la incorporación del pensamiento filosófico, es lo que hace de *La Regenta* una novela naturalista en muchos aspectos de técnica literaria, pero no tanto en otros: sentido moral, sustrato mítico, simbolismo. Aquí, Leopoldo Alas prepara el camino hacia el «naturalismo espiritual» de *Fortunata y Jacinta*.

Importante innovación de la novela naturalista es la sencillez de la acción. Frente a la novela cuya acción viene determinada por un fin adecuado a una tesis (*Doña Perfecta*), la novela nueva (*La desheredada*) se distingue por una acción sencilla, profundamente observada y acertada en el asunto. Hace entrar en ella las clases bajas del pueblo y presenta el cuadro general de una sociedad muy parecida a la que autor y lector comparten. No es novela de peripecias, ni sólo de carácter, sino una novela que «coge en peso el mundo» en toda su variedad. La acción de *La Regenta* es sencilla: cerco puesto a una casada soñadora por un clérigo y un libertino; vaivenes de aquélla entre el uno y el otro hasta la victoria del

segundo; huida de éste después de matar en duelo al esposo; hostilidad de Vetusta hacia Ana; ruptura definitiva del sacerdote con su ex penitente. A través de esta acción se despliega un complejo tejido de sentimientos y actitudes, pero la acción en sí es sencilla, ordinaria, minuciosamente observada, y acertada en su asunto, puesto que expresa la discordancia, tan significativa del autor y para el autor, entre la poesía del corazón y la prosa de la vida común. Y aunque la protagonista ocupa el plano que como tal le corresponde, el mundo moral social de Vetusta, en su condición de antagonista colectivo, adquiere plena sustantividad y se describe y presenta cumplidamente: la nobleza en sus palacios; el clero en la catedral y sus inmediaciones; la burguesía alta y media en el casino, en la casa, en la calle; los nuevos ricos en su colonia; y el pueblo a lo lejos, saliendo de los talleres y esparciendo en el bulevar su «perfume de harapo» (capítulo 9 de *La Regenta*).

En cuanto a los personajes, no han de ser tipos simbólicos, como lo eran en las novelas de ideas o de tesis, sino caracteres presentados como personas de carne y hueso que tienen estas o aquellas cualidades, pero que no están ahí para ser meros vehículos de las mismas. En la persona y su destino influyen su carácter, el medio en que vive, y los sucesos anónimos, no preparados, sino traídos por la marea de la vida. La observación dice cómo es natural que obre un carácter en determinadas circunstancias: la experimentación provoca éstas de modo que le obliguen a moverse conforme a la lógica de los antecedentes. Además del elemento natural y del carácter del individuo, hay que exponer ese elemento «general», no físico, y «social», que es el que predomina en la vida que la novela copia, y que no queda estudiado en el análisis psicológico ni fisiológico del individuo, ni debe ser considerado como puro medio del carácter, sino como «asunto principal y directo, por sí mismo». El hombre debe aparecer en lucha con la sociedad y no sólo por dentro. Aunque todo es simbólico así en la vida como en el arte, ni Ana Ozores, ni Fermín de Pas, ni ningún otro personaje de *La Regenta* son tipos que funcionen como portadores de un vicio, virtud, idea o tesis. La complejidad de rasgos de su carácter, condiciones de su medio y sucesos aleatorios hace imposible toda reducción en este sentido. Ana, por ejemplo, es capaz de los más recoletos ensueños, pero también de enardecerse sensualmente al más pequeño roce o según los asaltos de su temperamento reprimido; se aburre hasta la muerte en la soledad del caserón y ante la lluvia de Vetusta, pero extrae de las circunstancias exquisitos alicientes de tentación o de sacrificio. Su conducta cambia inesperadamente con motivo de incidentes fortuitos: sale a recogerse en un paraje solitario de las afueras, y termina paseando sin querer por las calles más concurridas; se aflige en la tarde más fúnebre del año, y aquella misma noche irá al teatro y se sentirá embelesada escuchando los requiebros del Tenorio; promete salir descalza en una procesión y apenas lo ha prometido le abochorna su demencia. O mientras vegeta en la clandestinidad del adulterio, una red de intereses que ella ignora le preparan la ruina. Su temperamento está claramente dado a conocer, su carácter lo mismo; pero es Vetusta, el elemento «general» y «social», lo que secuestra su temperamento y arrolla momentáneamente su carácter, extendiéndose a su alrededor como una humana bruma anónima, contra la que lucha a lo largo de los años sintiéndose impotente para hacer nada que no sea reflexionar sobre su infortunio. Clarín, se ha escrito, no sólo

quiso representar el ansia de dos almas (Ana, Fermín) por enaltecer el amor en busca de una relación personal y afín con la divinidad, sino que además «estaba interesado en pintar a gran escala el retrato de una sociedad urbana en una época materialista, y lo agudo de su sátira indica lo sólidamente fundamentadas que estaban sus antipatías» (Eoff, 1965, pág. 79). No pocos críticos han glosado de manera suficiente los valores de *La Regenta* como testimonio de un estado de cosas político, económico y social.

En la composición de la novela, el naturalismo practica, frente a la novela cerrada sobre sí misma, la novela abierta. Hasta entonces, siguiendo hábitos de una retórica inveterada, la novela solía ofrecer un argumento con exposición, nudo y desenlace. Presupuesto que la novela debe imitar la vida, se sigue que, como en ésta, en aquélla no importan ya esos núcleos de tensión dramática: la novela «empieza como quiere, y en realidad no concluye», «se pierde en el resto de la vida» y deja imperfecto lo imperfecto. Conforme a esta tendencia a mostrar una *tranche de vie*, cuando *La Regenta* da comienzo, el sacerdote y el galán ya están, cada uno a su modo, enamorados de Ana Ozores y ésta se reconoce agobiada por su matrimonio estéril y acosada por el tedio de la ciudad que ella no comprende y que no la comprende a ella. Tres años pasarán hasta la última página, y aunque en este transcurso se exponga un conflicto en el que cabe discernir tres momentos —presentación, complicación, solución—, la presentación es tan morosa, la complicación tan distendida entre alternativas y tan entrecortada por sondeos laterales, y la solución tan rápida, que esos momentos, si pueden distinguirse en la historia, apenas se hacen notar en el diseño. Y la protagonista, en su abandono último, sigue viviendo, anegada en la oscuridad de la catedral donde la acción había dado principio, como si la acción tuviese la forma de un círculo que empieza y acaba donde se quiera. Unos personajes, además, están presentados por fuera y por dentro; otros, sólo por fuera, abocetados. Y al final no se dice qué fue de éste o de aquél: a lo sumo se puede conjeturar lo que habrán seguido siendo. Pero, aunque la novela imite a la realidad, que se percibe como carente de plan unificador, la realidad imitada se transforma en espectáculo: «y entonces aparece la perspectiva [la composición en el arte], la cual en la realidad, como tal, no existe, pues no se presenta sino con el espectador» (esto escribiría Clarín en un palique de 1890, acerca de *La prueba* de Pardo Bazán, definiendo el «punto de vista»).

Factor de composición y de estilo, a la vez, es en la novela, desde Flaubert a Zola y Galdós, el estilo indirecto libre: «Sustituir las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto de la situación de un personaje, con las reflexiones del personaje mismo, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del personaje mismo y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste». Este recurso, así como la propiedad en los diálogos según el carácter y estado de los personajes, persiguen un efecto común de objetividad, y el mismo efecto persigue la escasa o nula intervención del narrador, con voz de autor, en pasajes que relatan o describen. El 8 de abril de 1884, mientras componía *La Regenta*, escribía Clarín a Galdós a propósito de *Tormento*, que acababa de leer: «Cada día va usted acercándose más al ideal del estilo del narrador, a lo que yo llamo para mí el estilo latente. También desearía que ensayara usted una vez, en una novela fuerte, como *Tormento* o *La desheredada*, la impersonalidad que exa-

geró Flaubert y de que Zola usó muy bien. Vería usted qué buen efecto. Por supuesto que el diablo del castellano le opondría dificultades enormes».

Dificultades del idioma, o cuestión de temperatura afectiva, lo cierto es que el narrador de *La Regenta* asoma como autor no pocas veces; pero se esfuerza por lograr la impersonalidad mediante el estilo indirecto libre (que aplica sobre todo a Ana y a Fermín, las figuras de más densa vida interior) y mediante la propiedad verbal y gestual de éstos y de otros (Ana humedeciendo con la lengua los labios, las expresiones jurídicas de don Víctor, los perfiles y ademanes de pájaro del viejo confesor Ripamilán). El «estilo latente» significa una no ostentación elocutiva, una justeza de la expresión al servicio de la transparencia de lo imaginado, concorde con la proscripción del lirismo por Zola y su defensa del lenguaje lógico y claro. Alabando a Balzac por su capacidad para «humillar el estilo», pedía Clarín para la novela un «estilo natural, sencillo, expresivo y modesto»; estilo al que se atiene, por lo general, el autor de *La Regenta*, aunque en algunas páginas descriptivas afloran estratos líricos (Martínez Fernández, 1987; y sobre el lenguaje de *La Regenta*, Alarcos, 1985; Rutherford, 1988, págs. 39-55; Sobejano, 1973, 1988).

Según lo indicado hasta aquí, el ideal de novela para Leopoldo Alas, en la teoría y en su aplicación al texto de *La Regenta*, abarcaba estas cualidades: documentación, mimesis, totalidad, finalidad artística y profundidad de pensamiento; acción sencilla, mundo moral social, personajes concretos en su carácter y en relación con el medio y con el mundo social, estudiados por dentro y por fuera; y, en fin, composición abierta, propiedad en los diálogos, estilo indirecto libre, impersonalidad narrativa y lenguaje inaparente.

Mientras componía *La Regenta* escribió Clarín un trabajo sobre *Tormento*, recogido luego en el volumen *Sermón perdido* (1885), de interés para conocer sus propósitos. Se refiere allí al autor de *O primo Basilio* y al de *La desheredada* como escritores que, si bien «no han inventado procedimientos, sino que siguen, en lo general, los de los otros, lo hacen sin imitar, con originalidad en la observación y en las otras cualidades puramente artísticas»; así, Eça de Queiroz «sigue a Flaubert y a Zola, y se revela sin embargo como escritor de robusto ingenio, sólido, profundo» cuando traza el retrato de la burguesía lisboeta. Estima oportuna la novela que no se cierra sobre sí misma y cuyo protagonista puede ser una colectividad. Apela, sobre todo, a la necesidad de estudiar los «interiores» (de almas, clases, instituciones) y tratar a la «mujer» no en abstracto, sino inseparable «de su ambiente, de su olor, de sus trapos, de sus ensueños, de sus veleidades, de sus caídas, de sus errores, de sus caprichos». Por eso elogia a la Isidora de *La desheredada* y a la Rosalía de *Tormento*, la reina del «imperio de la prosa», «la mujer como la hacen allí las circunstancias». Y si con estas palabras revelaba Clarín algo de lo que estaba queriendo hacer con su Ana Ozores, en otras del mismo ensayo descubría también algo de lo que con su Fermín de Pas, como figura de sacerdote, intentaba: mayor verdad. Finalmente, el crítico metido ya en su taller de novelista aplaudía que la acción de *Tormento* fuese sencilla y natural, sin pueriles simbolismos ni combinaciones artificiales: una acción «creada en las entrañas de la lógica de los caracteres y de su ambiente social». Todo ello, en congruencia con los principios fundamentales del Naturalismo.

Pero de los mismos escritos considerados, y de otros, se desprende que Clarín no estimaba el Naturalismo como una concepción del mundo sistemática y

consecuente. No creía que la novela hubiera de hacerse ciencia (como Zola creía, al menos en sus páginas teóricas) ni aprobaba el positivismo como respaldo metódico de aquélla, aunque reconociese que la verdad debía ser la meta de la ciencia (dirigida al conocer) como del arte (dirigido al sentir) y admitiese que los hechos, la experiencia, tenían en aquel momento importancia mayor que en otros tiempos. La oportunidad del Naturalismo consistía en traer el arte a la vida plena de la sociedad para influir y ser influido, constituyéndolo en un interés serio. Leer *Madame Bovary* o *L'Assommoir* no era mero solaz: el tiempo que se invierte en leerlas, decía, «no lo echa la conciencia a la cuenta del tiempo disipado; lo cuenta como horas de trabajo, de educación del espíritu» (*Nueva campaña*, 1887, pág. 364). Clarín entendía, pues, que el Naturalismo era antes que otra cosa un modo de representación artística consonante con las necesidades de la época, y no olvidaba el aspecto bello de la novela ni la libertad de este género: «La novela es el género de la libertad en literatura», «la forma libre de la literatura libre».

Es sintomático que Clarín no hable, o apenas hable, de temperamento, herencia, determinismo, evolución, lucha por la vida, edad teológica y edad metafísica, verificación de hipótesis, degeneración, «cadáver humano» y otros términos prodigados por Zola. Su postura queda aún más clara cuando en el prólogo a *La cuestión palpitante* advierte lo que el Naturalismo no es: no es imitación de lo repugnante ni descripción de cosas feas, viles y miserables, no es solidario con el positivismo, no es pesimista, no es una cátedra de enseñanzas, no es exclusivista, no es un conjunto de recetas para escribir novelas. Y el mismo Alas, publicada ya *La Regenta*, no tardaría en burlarse, con su característica aversión a las modas, de ciertos usos del Naturalismo en que él también había podido incurrir y de los abusos de plagiarios y grafómanos.

Con todo, los fundamentos teóricos sobre los que levantó Clarín su primera novela son los derivados, no del Naturalismo de Zola en sentido estricto, pero sí de las propias reflexiones de su espíritu crítico acerca de ese Naturalismo postulado por el autor de *Los Rougon-Macquart*.

Podría describirse el Naturalismo como un movimiento orientado, en su aplicación a la novela, por cuatro principios: impersonalidad del narrador; corporeidad y socialidad como aspectos primordiales en el mundo narrado; biomorfología (o similitud de la forma de la novela a la forma de la vida) como norma estructuradora de la narración; verismo impresionista como empleo más nuevo del instrumento elocutivo.

La impersonalidad del narrador no significa que el autor suprima su personalidad, pues ésta aparecerá como manifestación de su temperamento, aunque sujeta al control de la verdad. Significa que el narrador no delata su subjetividad, guarda para sí sus emociones y expone sin parcialidades ni tesis lo observado. (El narrador de *La Regenta* claudica a veces por su tendencia a la sátira, más que a la ironía, y por su inclinación a la compasión elegíaca.)

Corporeidad y socialidad del mundo narrado. Corporeidad: naturaleza mineral, vegetal y animal; el cuerpo humano en sus condicionamientos y necesidades: sexo, parto, comida y bebida, embriaguez, enfermedad (proceso patológico), degeneración, locura, muerte, entierro, putrefacción. Socialidad: la ciudad, la casa, los lugares públicos, el vivir cotidiano, el trabajo, el dinero, las violencias, el

crimen, la guerra. (El mundo de *La Regenta* hace visibles sobre todo el sexo, la embriaguez, la enfermedad, la muerte y el entierro, y la tediosa y prosaica sucesión cotidiana de la vida en una ciudad angosta.)

La biomorfología como estructura de la narración, quiere decir que la novela refleja la forma misma de la vida y que este reflejo se impone al lector con más relieve que el artificio constructivo que toda novela presupone: espacio que completa la determinación del personaje; temporalidad históricamente precisa, que revela lo sucesivo y lo habitual y lo simultáneo; predominio del segmento de vida, múltiplemente coexistencial y circunstanciado, sobre la trama causal aupada a sus cumbres dramáticas. (En *La Regenta* abundan las descripciones ambientadoras; la heterogeneidad del existir en el tiempo —captado en su lentitud o en su aceleración— desborda las barreras artificiosas de los capítulos; la trama apenas se destaca bajo las profusas conexiones de las gentes de la ciudad.)

Verismo impresionista: los discursos narrativo y descriptivo son de signo lateral, expansivo, metonímico; el habla coloquial suena a verdad: prospera el lenguaje monologal, por un lado, y por otro el prosaico, lógico, técnico y a veces científico. Se exalta la expresión de las sensaciones en su primario efecto y de las impresiones complejas, sinestésicas. (En *La Regenta* hay bastante de lo indicado, y acaso lo más nuevo sea el poder correlacionante del lenguaje clariniano, despierto y diverso siempre.)

6.2.2. Conciencia solitaria, sociedad gregaria

Naturalista en los rasgos examinados, *La Regenta* venía a ser una novela distinguida por otras notas ajenas a tal órbita: un hondo sentimiento religioso de la vida y de la relación de las criaturas al Dios deseado; una preocupación por el sentido último de la existencia y la razón del dolor (una dimensión de interioridad anímica que es algo más que Romanticismo, o es Romanticismo en una acepción superior); un contraste, de antigua raíz cervantina, entre poesía y prosa, engaño y desengaño, y un significado moral saturadamente cristiano, sustrato mítico y poderoso (aunque nunca ostentado) de simbolismo.

De todas las notas aludidas la que infunde a *La Regenta* más singularidad y mejor la define, es esa dimensión de interioridad henchida de aliento romántico, pero no en sí sola y por sí misma, sino en contraste y conflicto permanente con un mundo exterior en el que el alma sabe que nunca podrá realizarse y hacia el cual, sin embargo, se ve arrastrada.

El hecho de aparecer como las conciencias más capaces de interioridad realza en seguida como protagonistas de la novela a Ana y a Fermín. Los otros, con muy pocas excepciones, integran la Vetusta a la que ninguno de los dos puede adaptarse.

El conflicto interioridad/exterioridad se concentra en la tensión entre el alma romántica de la protagonista principal (orfandad, hermosura y virtud aunadas, inspiración, perpetuo anhelo, aspiraciones infinitas, busca de un amor perfecto, exaltación de lo innombrable) y la prosaica realidad del antagonista colectivo (gregaria medianía consolidada en hábitos y convenciones sin vista ni aliento hacia un más allá).

La estructura en que se dispone la trama de la novela confirma ese duelo. Siguiendo la tendencia a la novela abierta que fuese, en términos de Clarín, «un pedazo de la realidad», la acción se inicia muy avanzado ya el proceso. Comienza en la tarde del 2 de octubre de un año posterior y próximo a 1875, cuando Ana, a sus ocho años de casada, cuenta veintisiete de edad. Termina otra tarde de octubre, tres años después. La acción de primer plano, excluidas todas las retrospectivas, tiene lugar en Vetusta y sus cercanías, consistiendo básicamente en el conflicto entre la persona y la colectividad, esta última representada por gran variedad de figuras, pero sobre todo por los tres hombres entre los cuales se debate el destino de la mujer.

En un estudio clásico, Emilio Alarcos (1952) hizo el más penetrante y preciso análisis de la estructura de *La Regenta*. Baste un esquema orientador. La parte primera, capítulos 1-15, es presentativa, abarca sólo tres días de acción relatada, aunque muchos de acción evocada, y sus 15 capítulos pueden agruparse en tres sectores: presentación de Ana (capítulos 1-5), de don Álvaro (6-10) y de don Fermín (11-15). La parte segunda, capítulos 16-30, es más activa, comprende tres años de acción relatada (aunque con numerosos saltos, elipsis y compresiones) y sus 15 capítulos podrían agruparse en dos sectores: desarrollo del conflicto entre el sacerdote y el aventurero por la posesión de Ana (16-26) y rápida relación del desenlace (27-30). Es observación delicada de Alarcos que «así como en la primera parte el coro vetustense se nos presentó espacialmente, por ambientes parciales [...] en la parte activa, el coro se nos presenta a través del tiempo, Vetusta en las diferentes épocas del año».

En efecto, la parte primera centraba la descripción de Vetusta en tres marcos espaciales: la catedral (ámbito de don Fermín), el casino (ámbito de don Álvaro) y el palacio de los marqueses de Vegallana (ámbito de una sociedad corrompida pero respetada que enfrenta a ambos rivales y al mismo tiempo les pone en comunicación con su presa). Aparecían además en la parte primera el caserón de los Ozores (ámbito de la soledad de Ana) y los barrios de la ciudad contemplados por don Fermín desde la torre (1), o recorridos por él mismo en sus visitas y en sus esperas (12, 14) y paseados por la Regenta y su doncella (9). Desde el comienzo de la parte segunda se advierte, en cambio, el enfoque marcadamente temporal de la realidad colectiva y personal: «Con octubre muere en Vetusta el buen tiempo» (16). De ahí al final los tres años que pasan no se cuentan en su sucesión, sino en torno a unas fechas a través de las cuales se irán señalando las alternativas del conflicto y los núcleos del proceso: Todos los Santos (16), a lo largo del invierno (18-19), agosto (21), Navidades (23), lunes de Carnaval (24), Cuaresma y Viernes de Dolores (25), Semana de Pasión y Viernes Santo (26), San Pedro (27-28), Navidades (29).

Esencialmente, la estructura de *La Regenta* viene determinada por los vaivenes del alma anhelante de Ana entre la ilusión espiritual cuyo medianero es el sacerdote y la tentación carnal (vital) cuyo conductor es el disoluto, aunque el diseño del texto se ofrece al lector como la tupida mostración de todo un mundo en cuyo ámbito se abren los interiores de dos almas, especialmente la de Ana Ozores: en su casa, en su soledad, en el claustro privado de su mente.

El personaje aparece ante todo como intimidad percibida por dentro: recordando, cavilando, soñando, hablándose a solas. Sigue a Ana en capacidad refle-

xiva el sacerdote y, después, el marido cuando toma conciencia de su desgracia; Álvaro Mesía tiene una dimensión interior más corta (sus planes, sus recelos, sus achaques); y los demás personajes aparecen más bien por fuera, en conversaciones o vistos a distancia, figuras más que personas, en caricatura más que en retrato, objetos de sátira y no focos de elegía. Con razón hablaba Frances Weber (1966b, pág. 199) de la «comedia» de Vetusta y el «drama» de Ana y Fermín, como manifestación dual de la quiebra y desequilibrio entre lo real y lo ideal, y también de la composición mediante sátira social y análisis psicológico. (De las virtudes formales, compositivas y técnicas de *La Regenta* se han ocupado también, entre otros, Beser, 1982; Bobes Naves, 1985b; Durand, 1963, 1964; Gullón, G., 1983; Oleza, 1976; Rivkin, 1986; Rutherford, 1974; Sieburth, 1990; Sobejano, 1973; Valis, 1983a; Wesseling, 1983.)

La tensión mantenida en *La Regenta* entre poesía y prosa, reflexión y conversación, elegía y sátira, retrato y caricatura, tragedia y comedia, interioridad y exterioridad, búsqueda personal e inercia masiva, dolor e insensibilidad, soledad y sociedad, hace de aquélla el primer modelo español (en el tiempo y en densidad y fuerza ejemplar) del tipo denominado por Lukács (*Die Theorie des Romans*, 1916) «novela del romanticismo de la desilusión».

Los rasgos constitutivos de este tipo de novela podrían compendiarse así: el alma es más amplia que los destinos que la vida pueda ofrecerle, y su riqueza interna compite con la realidad exterior y puede llegar a eludirla, bastándose a sí misma; esta autosuficiencia acentúa la disociación entre la interioridad y el mundo; induce a la pasividad; tiende a disolver la forma de la novela en estados de ánimo y reflexiones sobre esos estados, y a reemplazar la trama por el análisis psicológico. Al protagonista, esencialmente contemplativo, el mundo exterior se le aparece convertido en costumbre, compuesto de regularidades y convenciones sin relación con el alma. Ésta, a la defensiva, se refugia en sí, considerando degradante y destinado al fracaso cualquier esfuerzo por realizarse fuera y, no obstante, sin poder renunciar a lo que ha perdido, pues la vida la obliga a luchas y a derrotas previstas. El desmedido anhelo de lo que debería ser lleva al alma a reconocer la vanidad de ese anhelo en su presunta proyección; y así, aislada, alimentase el alma de una subjetividad que nada exterior parece capaz de interrumpir; y su romanticismo se hace desengañado y cruel para sí y frente al mundo, mientras ve en el tiempo el principio que todo lo deteriora y deprava y contra el que nadie puede nada, como no sea convertir la ausencia de realización del sentido en una forma —la novela misma— que configure en totalidad la esperanza y el recuerdo de lo perdido. La experiencia y comprensión de cuanto la vida rehúsa viene a ser, así, fuente de valor y de plenitud.

A más avanzada cota de degradación capitalista de los valores humanos que *Les illusions perdues* de Balzac (1837-1843), el modelo supremo de la novela del romanticismo desilusionado sería, según Lukács, *L'éducation sentimentale*. Para España, ese modelo es *La Regenta*, que si tiene mucho que ver con *Madame Bovary* también guarda notables afinidades con la otra gran novela de Flaubert. Éste y Baudelaire son los creadores de una literatura poética, en verso y en prosa, cuya raíz común es un romanticismo realista o crítico a impulsos del cual se constituyen la poesía moderna y la moderna novela. Clarín dedicó a Baudelaire un estudio magistral y fue el primer español que elogió e imitó sus «peque-

ños poemas en prosa», y lo que hay de baudelairiano en la visión del autor de *La Regenta* ha sido comentado por algunos críticos (Valis, Sobejano). Con Flaubert hizo Clarín algo más que estudiarlo: lo recordó a cada paso, lo recomendó siempre, lo asimiló a fondo.

En España no hay otra novela que haga sentir como *La Regenta* los errores, padecimientos y caídas de la persona buena, poética, romántica dentro de un mundo en el que la más extendida forma del mal es la prosa, el prosaísmo, la falta de elevación, la ausencia de entusiasmo.

De temperamento menos violento que Emma Bovary —acerbo blancor sombrío—, Ana, más que una soñadora de la pasión, es una enamorada del amor (próxima en esto a Frédéric Moreau y madame Arnoux, cuyo amor predestinado se estrella a cada paso contra los escollos de la vida corriente hasta desembocar en la confesión de la última entrevista, cuando el tiempo ha derruido todas las ilusiones de aquél salvo la memoria de su amor, demasiado perfecto para realizarse). La incapacidad de Ana para reemplazar el amor por otro ideal no es derivación de su carácter, sino imposición de su ambiente y fatalidad de su sino, que no le ha proporcionado el hombre ni el hijo que pudieran consolarla. Ana es, en el buen sentido de la palabra, buena. Su maduro dulzor intacto la asemeja a madame Arnoux (Marie). Como en el caso de Emma, la educación le ha infundido cualidades que ninguna mujer de su medio y de su clase comparte, por lo que se halla sola en el hogar, en la iglesia, en las reuniones, en la calle, en esa Vetusta menos angosta que Yonville pero no menos insuficiente. No desdeña al vulgo por altanería, sino por angustiado aislamiento. De todas maneras, el duelo Ana-Vetusta resulta también fatal para la protagonista de la novela, con quien el narrador sin embargo se identifica más frecuentemente y en grado mucho mayor que Flaubert con madame Bovary, pues no quiere, como éste, expiar el Romanticismo, sino iluminarlo y, así, en cierto modo, salvarlo.

Clarín no persigue la perspectiva impasible o tácitamente negativa de Flaubert, y es más satírico que Flaubert cuando enfoca la colectividad gregaria: el seductor Mesía (más Rodolphe que León), las damas sin problema como Obdulia y Visita; los Saturnos y Trifones, Somozas y Guimaranes (partícipes de varios rasgos de monsieur Homais), los clérigos, comerciantes, indianos, aristócratas aburguesados y burgueses aristocratizantes. Quintanar, el marido, excepto al final, es personaje ridículo, a diferencia de Charles Bovary, que nunca lo es, por su limpio candor. Pero una forma de distanciamiento en Clarín es el reparto que hace de las aspiraciones al amor total entre Ana y Fermín, figura ésta sin equivalente en *Madame Bovary* pero en quien se trasunta algo del planteamiento del amor en *L'éducation sentimentale*.

Pues, en efecto, por muchas capas de egoísmo, hipocresía, codicia y concupiscencia que el campesino convertido en canónigo haya ido poniendo sobre su conciencia, ésta le pide clamorosamente un amor integral: «la deliciosa realidad de ver a la Regenta a todas horas y mirarse en sus ojos y oírla dulcísimas palabras de una amistad misteriosa, casi mística» (capítulo 21). Ese amor, que no puede reducirse a apetito (saciado por Fermín en las sirvientas tan fácilmente, y con menos complicaciones, como por el P. Amaro en la novela de Eça de Queiroz), es comparable al amor que desde su soledad ansía Ana Ozores, y la hermandad de almas que el clérigo trata de afirmar no es un ardid para encubrir la

atracción, más bien es una metáfora parcial del amor pleno que ambos buscan. Amor que, relacionado por Fermín con el que Renan evocara entre el clérigo sueco Petrus de Dacia y la beata alemana Christine von Stommeln («Une idylle monacale au XIIIe siècle: Christine de Stommeln», *La Regenta*, capítulo 11), se asemeja también al que Frédéric y Marie buscaban en una relación tensa, prolongada, intermitente, prometedora y destinada a fracasar.

Ningún otro personaje de *La Regenta* ni de *Madame Bovary* se muestra capaz de esa clase de amor. Ana, en tal sentido (y en su recogimiento, dulzura, respeto y apariencia virginal), está más cerca de Marie que de Emma. Y, aunque tan diverso, Fermín recuerda a Frédéric en la tendencia a soñar desde su juventud un amor glorioso y a conservar a lo largo de los años ese ideal. Y, como en las dos novelas de Flaubert, también en la de Alas se hace patente la tragedia del tiempo: las últimas páginas de la historia de Ana causan la purificación iluminadora de lo trágico por la compasión que suscita el fracaso del amor derribado por la prosa de la vulgar aventura; fracaso asumido en dolor irrestañable. Y la pérdida de las ilusiones graba en el lector, a través de esas páginas, la impresión de la fuga irreparable del tiempo, más poderoso que el sueño. Emma, Frédéric, Ana son ejemplares del héroe pasivo de la desilusión: padecen más que actúan, sienten más que conviven, piensan más que obran, sueñan más que realizan, y están solos en su imaginación ante un mundo que no les responde.

Clarín parece haber efectuado una contaminación de las dos grandes novelas de Flaubert, conjugando la novela personal predominante en *Madame Bovary* (melodía) y la histórico-social predominante en *L'éducation sentimentale* (sinfonía): retrato de una conciencia (o de dos: Ana, Fermín) y cuadro de una sociedad y de una época.

La realidad histórica y social de la España de los comienzos de la Restauración (1877 a 1880, aproximadamente), en la escala reducida pero fiel de una capital de provincia, aparece reflejada en *La Regenta* de un modo tan completo como penetrante. Desde Galdós (en el prólogo que puso a la edición de 1901) hasta Bécarud (1964), Jackson (1977) o Fortes Fernández (1987) no han escaseado las interpretaciones simbólicas de la novela. Ana Ozores sería la España contemporánea en sus virtudes y vicios, problemas y riesgos; Fermín, la Iglesia restaurada, ambiciosa de poder; Álvaro, el materialismo degradado, o la política liberal dinástica, de componenda y caciquismo a la manera de Cánovas del Castillo; don Víctor Quintanar, la tradición del honor calderoniano, etc. Pero Clarín no quería encarnar ideas, sino trazar caracteres concretos, y esto lo había hecho Flaubert mejor que nadie en *L'éducation sentimentale*. Ambos propósitos (el retrato de una conciencia y el cuadro de una sociedad y de una época) debieron de acudir a la mente de Clarín con análoga fuerza, pero el más intenso hubo de ser el primero, y su cumplimiento es lo que mejor distingue la novedad de su novela.

El empeño en proceder hacia el fondo de la conciencia personal no podía haber sido estimulado en Leopoldo Alas por Galdós ni por el mismo Zola con tanta radicalidad como por Flaubert en *Madame Bovary*, y ese mismo empeño referido a hogares, clases, instituciones y a la plasmación de un panorama colectivo es presumible que fuese espoleado por la lectura de *L'éducation sentimentale* más que por aquellas otras novelas de Zola, Galdós y Eça de Queiroz que, sin duda, también le inspiraron en gran medida.

En una novela tan «científica» como *La Regenta* (así la calificaba un crítico de primera hora, y lo ha mostrado muy doctamente, en 1989, Simone Saillard) la victoria moral no se la lleva, sin embargo, la necesidad de la materia, sino la bondad y la belleza del espíritu de la protagonista, de quien su creador se halla tan cerca que es en muchas cosas él mismo traspuesto a ficción. En apoyo de lo cual debe recordarse que, no obstante los términos científicos que menudean en la novela y la condición morbosa del personaje (ataques, crisis nerviosas), el médico Benítez viene a decir finalmente «Doña Ana, amigo mío, no estaba enferma», «Doña Ana es así; extremosa ... vida ... exaltada» (capítulo 27). Y la propia Ana llega a concluir: «El impulso que la había arrojado dentro de la capilla, ¿era voz de lo alto o capricho del histerismo, de aquella maldita enfermedad que a veces era lo más íntimo de su deseo y de su pensamiento, ella misma?» (capítulo 30). Si, según el médico, Ana no estaba enferma, y según ella misma siente, su enfermedad era «ella misma», ¿qué enfermedad hay aquí? ¿El mal del siglo, el dolor cósmico, la llaga de la soledad en medio de la sociedad, la angustia del espíritu cuando comprende que toda carne perece y teme la aniquilación y se rebela invocando la esperanza de un trascender?

Recordando la relación entre *La Regenta* y las dos novelas mayores de Flaubert, Clarín debe a éstas la profundidad del planteamiento de ese problema tan suyo, tan propio y tan íntimo: el conflicto entre el alma romántica y el mundo antirromántico. Dar forma a esa pugna, configurar en novela la reacción de la propia conciencia en época de crisis del idealismo y auge del positivismo, es labor más reveladora que dejar testimonio de la concreta historia de un pueblo en unos años precisos, aunque en *La Regenta* aquello se haga dentro de esto, y así el sentido universal latente (la actitud a la altura de los tiempos) se manifieste en lo concreto y particular de un mundo histórico percibido con máxima clarividencia. Desde el punto de vista personal, la diferencia básica entre *Madame Bovary* y *La Regenta* consiste en que aquélla es una novela antirromántica sobre el alma romántica deteriorada, y *La Regenta* una novela romántica (aunque naturalista en procedimientos) contra el mundo antirromántico y en homenaje al alma bella y buena, derrotada pero inadaptable.

Al fondo de las diferencias que singularizan a Ana Ozores y a Fermín de Pas, puede observar el lector menos atento el paralelismo de sus destinos: huérfana de madre, huérfano de padre; infancia soñadora, niñez estudiosa; inspiraciones, aspiraciones: orientación del alma hacia el amor total; poderío de la tentación; reflexividad inagotable; fatal discordancia con el medio; inadaptación; fin desesperado.

Los momentos poéticos más logrados en la novela son los protagonizados por Fermín y por Ana, cada uno a solas. Para Fermín de Pas: contemplación de la ciudad desde la torre de la catedral (capítulo 1); a la salida del palacio del obispo, caminando absorto por las calles (12); aguardando en la noche el regreso de los coches del Vivero (14) y poco después, en su balcón, contristado, cara a la luna (15); leyendo con fruición de enamorado la carta de Ana, en el parque, una mañana de mayo (21); iracundo tras la confesión de la doncella, planeando su venganza, escribiendo y rompiendo cartas, preso en su sotana (29). La prosa se hace ahí poesía al traducir fielmente la intimidad del hombre: su insatisfacción, sus celos, su vergüenza, la plentiud de su amor indefinible, el ápice de su fracaso y de su dolor.

Los momentos poéticos culminantes de Ana Ozores son casi paralelos: el encuentro de la niña con las *Confesiones* de San Agustín y la fiebre con que escribe poesías a la Virgen en la hondonada de los pinos creyendo ruiseñor a un oscuro pájaro aciago (capítulo 4); recién confesada, meditando a solas en la Fuente de Mari Pepa una tarde de octubre (9); mirando desde el balcón la luna a través de sus lágrimas (10); sueño del infierno (19); recuerdos de las apacibles excursiones al monte en compañía de buenos amigos (19); intentando recuperar su devoción en el templo (25); su eufórico diario en el Vivero (27); su soledad última en la catedral (30). Son momentos de revelación poética y religiosa, de recogimiento en la soledad y el dolor, trances de angustia o de gozo, crisis, epifanías, instantes álgidos.

Pero no es imprescindible que el foco del relato esté centrado en la conciencia de Fermín o de Ana. Por sí solo, el narrador alcanza otros momentos cimeros cuando se trasfunde en muy varias realidades intensas que de algún modo afectan a ésta o a aquél: las lluvias en Vetusta, el dulce ambiente asfixiante de la morada donde ambos se encuentran, la procesión de Viernes Santo, la fiesta de San Pedro en el campo, la vuelta de la última excursión al Vivero un día de noviembre, la soledad final de los dos hermanos del alma. Toma el narrador en estas páginas una distancia emocionada que alza y ahonda la realidad, por humilde que sea, acompañándola al latido de un corazón compenetrado.

En *La Regenta*, Ana y Fermín exaltan, con su creador, la verdad romántica, no «le mensonge romantique» (Girard, 1961). Clarín tiene visible complacencia en ponerse sobre todo de parte de Ana, dentro de su alma, y en expresarse con ella y desde ella, o expresarla con él y desde él. Flaubert había procedido de otra manera: creyéndose en el deber de castigar a Emma Bovary y de castigarse a sí mismo, hubiera sentido insoportable humillación si hubiera dejado vislumbrar explícitamente un poco de amor hacia su criatura, una sombra de compasión con ella, una brizna siquiera de simpatía. Lo señaló oportunamente Laffitte: en *Madame Bovary*, libro tenso, contraído, distante, el narrador no se liga a nada ni a nadie, mientras el narrador en *La Regenta* toma parte y se indigna.

Podría oponerse a esto el final de la novela de Clarín: Ana desmayada en la catedral recibiendo en los labios el beso inmundado del acólito pervertido: «Ana volvió a la vida rasgando las nieblas de un delirio que le causaba náuseas. / Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo».

Ya el mismo acólito (Celedonio), en la novelita de 1879, *Pipá*, escupía sobre el carbón a que se había reducido, incendiado, el cuerpo del infeliz Pipá, pillete harapiento capaz, sin embargo, de sentir al Dios bueno y transfigurar la realidad más áspera en una reverberante fantasía; y el relato teminaba así: «Hoy ya nadie se acuerda de Pipá más que yo; y Celedonio ha ganado una beca en el seminario. Pronto cantará misa». Final que recuerda el de *Madame Bovary*: «Depuis la mort de Bovary, trois médecins se sont succédé a Yonville sans pouvoir y réussir, tant M. Homais les a tout de suite battus en brèche. Il fait une clientèle d'enfer; l'autorité le ménage et l'opinion publique le protège. / Il vient de recevoir la croix d'honneur».

Ana Ozores aparece, en la página final de la novela, derrotada por Vetusta, arrastrada por su lodo; pero Vetusta no ha podido asimilar a Ana, no ha podido someter su alma. El aparente castigo material, llevado al extremo de la profanación (y sólo se profana lo que aún es sagrado), descubre la victoria moral (el

triunfo del dolor) en esa mujer que vuelve a la vida rasgando las nieblas. Es un motivo constante en la obra de Clarín el sufrimiento del bueno. Escribía, por ejemplo, acerca del drama de Adelardo López de Ayala, *Consuelo* (1878): «El que ama es el más débil y sucumbe bajo el egoísmo del que no ama». En esas páginas, seis años antes de terminar *La Regenta*, aseveraba también: «El fruto del mal no se les logra a los buenos para que no le tomen el gusto y se hagan malos», e invocaba los versos de Federico en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega (citados también en *La Regenta*, por cierto, aunque en ocasión de burla), para aplicarlos a Fernando, traicionado por Consuelo: «Sin mí, sin vos y sin Dios», «hombre que no puede estar / ni en Dios, ni en vos, ni en sí mismo». Habiendo pasado del bien (donde la desgracia le permitía la resignación) al mal (donde reconocía la traición y el desengaño), ¿qué le quedaba a Fernando?: «Ni fuera ni dentro de sí, nada, a no ser la desesperación» (*Solos de Clarín*). En situación tal, desaparece de la vista del lector Ana Ozores: sin Dios, sin compañero (ni esposo, ni amante, ni hermano del alma); sin nada fuera de ella ni dentro de sí, a no ser la desesperación: la pena de no esperar nada.

Desde el punto de vista histórico-literario, *La Regenta* introduce en España la novela del romanticismo de la desilusión de manera próxima a como había quedado modelada en *L'éducation sentimentale*: esa novela cuyo protagonista tiene conciencia de que su anhelo no puede satisfacerlo el mundo y acepta de antemano, inmerso en la contemplación de la realidad negativa y de la interioridad solitaria, su fracaso, sin por ello dejarse doblegar a la inerte aceptación de esa realidad. Cobran realce en este tipo de novela los estados de perplejidad, amorfos, cambiantes, semiconscientes; y por esta vía que abre Clarín, se llega a novelas tan renovadoras —y tan atestiguadoras de la crisis entre un siglo y otro— como *Pío Cid* (de Ganimet), *Camino de perfección* (de Baroja), *La voluntad* (de Azorín), *La novela de mi amigo* (de Miró) o *Tinieblas en las cumbres* (de Pérez de Ayala).

Más aún: si de *L'éducation sentimentale* arrancaba Proust para su reconstrucción musical y salvífica del tiempo perdido, y en Proust sigue estando todavía una raíz irradiante y fructífera de la novela actual, bien puede estimarse *La Regenta* el ejemplo más temprano y fecundo de esa línea de la novelística que cobró nueva fuerza en España a fines del siglo XIX con *Su único hijo* (del propio Clarín) o *Los trabajos de Pío Cid*, y a principios del XX con las aludidas novelas de los modernistas. Transformada y no invalidada, esa línea llega hasta hoy.

6.3

Su único hijo

6.3.1. Leopoldo Alas en los años de la gestación de *Su único hijo*

Entre la publicación del segundo volumen de *La Regenta* (junio de 1885) y la de *Su único hijo* (junio-julio de 1891) la personalidad de Leopoldo Alas comienza a desarrollar ese tránsito —en sentido nietzscheano— que le llevará a

apurar por entero la trayectoria del intelectual liberal: desde la ideología liberal-revolucionaria de su juventud hasta el desencanto político y la reconversión espiritualista del fin de siglo.

El Clarín de estos años ha alcanzado la cima de su prestigio público y se multiplica en una ingente actividad periodística. Son años en que se deja arrastrar por ácidas polémicas (Botrel, 1968; García San Miguel, 1987; Gómez Santos, 1952; Martínez Cachero, 1950, 1953, 1959, 1986b; Richmond, 1977a), muchas veces estériles. Prosigue y aun endurece su agudo criticismo contra la realidad política, social y cultural española y se entrega con pasión a un tipo de libro muy personal, el *folleto literario*, vehículo de transmisión directa —sin mediadores— de su pensamiento: *Un viaje a Madrid* (1886), *Cánovas y su tiempo* y *Apolo en Pafos* (1887), *Mis plagios. Un discurso de Núñez de Arce* (1888), *A 0,50 poeta y Benito Pérez Galdós* (1889), *Rafael Calvo y Museum* (1890) y *Un discurso* (1891). Su obra estrictamente creativa se refugia en ese tiempo en los cuentos y novelas cortas y en los ensueños de novelas que nunca realizará y de los cuales apenas han sobrevivido algunos fragmentos: *Palomares (I. Mosquín)* (1887), *Sinfonía de dos novelas* (1899) o *Cuesta abajo* (1890-1891).

Esclavo de la piedra de Sísifo de su propia demanda como escritor de circunstancias, se ve condenado a una producción incesante dentro de un nuevo pero ya asentado mercado capitalista de la cultura, cuyo advenimiento saludara gozosamente Zola en «L'argent dans la littérature» (1880, ed. de L. Bonet, 1972), y del que Clarín es perfectamente consciente (Botrel, 1979, 1981). No figura entre los privilegiados del nuevo Olimpo burgués, más bien ocupa un término medio, o mejor un primer término pero de producción barata (el artículo de periódico, la crítica de actualidad, el cuento...). La conciencia de esta especie de contrato de venta de su talento a las leyes del mercado, sacrificando su producción novelística, le llena de amargura y siembra de dudas, en estos años, su impulso creativo.

Durante estos años Clarín transforma su oposición radical a la Restauración de la etapa anterior en una actitud posibilista, que acepta la Restauración y el juego político dentro del sistema. Su militancia castelarista, documentada a partir de febrero de 1886, le lleva a la disputa de la dirección del partido en Asturias, a obtener un escaño de concejal en Oviedo, e incluso a creer en la posibilidad de una carrera política, alimentada por Castelar desde Madrid (García San Miguel, 1987; Lissorgues, 1989c; Oleza, 1990). Pero la implicación política activa de los años 1886-1887 no parece que se extendiera mucho más allá: la trayectoria de Clarín no tardaría en devolverle a su papel de intelectual independiente —a pesar de sus adhesiones— y crítico.

Un intelectual que vive en Oviedo y que escribe para Madrid. Esta tensión, muy característica, le había de convertir en el «provinciano universal» de que habló su biógrafo J. A. Cabezas (1936). La tentación de volver a Madrid, donde verdaderamente se jugaba la partida del poder, y donde Alas podía haber apostado a fondo sus cartas (de la política a la literatura, pasando por la Universidad) se le continuó presentando de tiempo en tiempo. Pero Clarín se quedó en Oviedo, y ello a pesar de que sus relaciones con la capital asturiana no fueron nunca bucólicas (Arbolea, 1926; Cabezas, 1936; García San Miguel, 1987; Martínez Cachero, 1963, 1984). Tal vez incidieran en ello el relativo soporte de su posición política, la repercusión de su prestigio nacional, o su situación en la Uni-

versidad de Oviedo, que sin duda fue el lugar institucional en el que se sintió más cómodo y reconocido a lo largo de toda su vida. Como es bien sabido, la Universidad de Oviedo congrega en estos años un grupo muy selecto de intelectuales, la mayoría de procedencia filosófica krausista y con una activa preocupación reformista y social, que les llevará a elaborar y realizar el famoso programa de Extensión Universitaria de 1898. Es el claustro de los Pepe Quevedo, Aniceto Sala, Rafael Altamira, Adolfo Posada, Félix Aramburu, Adolfo Álvarez Buylla (Gómez Molleda, 1981; Mainer, 1981; Ruiz, 1988). Pero lo que sí es seguro que influyó en su definitivo asentamiento fue la conciencia de sus raíces, unas raíces tanto más poderosas cuanto más avanzaban los años. La tierra y los lugares que asumió como suyos (Candás, Salinas, la bella posesión de Guimarán, en el valle de Carreño...), y sobre todo los acontecimientos familiares, a los que vivió íntimamente aferrado en esos años, alimentaron esas raíces. Cercano ya a su propia muerte, Clarín supo confesarle agudamente a su amigo Galdós todo el arraigo y el desarraigo que se mezclaron en su relación con Asturias: «En Oviedo vivo cerca de la sepultura de mi padre; en Carreño, cerca de la de mi madre. Mi mujer es como el aire que respiro, y mis hijos como una lira, que Dios me conserva intacta. Yo ya, más que un hombre, soy una planta. No podría estar mucho tiempo lejos de esta tierra, donde intelectualmente no echaré nunca raíces» (carta de 17-V-1901). Sea como fuere, lo cierto es que Clarín supo vivir plenamente desde Oviedo la coyuntura intelectual y estética del fin de siglo, y hacerlo representativo, otorgándole universalidad.

La tortuosa génesis de *Su único hijo* fue acompañada —y perturbada— por el desarrollo de su o sus enfermedades. «A los treinta años, Clarín aparentaba cincuenta», escribe M. Gómez Santos (1952, pág. 49), y en este aspecto envejecido mezclaban su efecto los síntomas de una enfermedad nerviosa, de tipo histérico, y los de la tuberculosis intestinal que acabaría con su vida antes de cumplir los cincuenta años. Los diversos epistolarios de Clarín nos permiten seguir, con bastante aproximación, el proceso de la enfermedad y sus efectos devastadores (Oleza, 1990, págs. 29-32). Los últimos años de su vida fueron de escasa tregua y Clarín hubo de habituarse a su condición de enfermo permanente. La enfermedad, las polémicas, la servidumbre al artículo de periódico, los agobios económicos, el remordimiento por el sacrificio de sus posibilidades creadoras... su propia evolución íntima, todos estos factores debieron converger para producir la tan citada crisis personal de los años noventa. J. A. Cabezas, en el capítulo 18 de su conocida biografía, le asignaba una fecha, una duración y una circunstancia concreta: el verano de 1892, en Guimarán, durante un mes y pico, a sus cuarenta años. A través de esta crisis Clarín identificaría su nuevo yo, su yo idealista, sentimental y religioso, que habría logrado vencer así una inhibición de veinte años. Al final de la crisis, siempre según Cabezas, Clarín habría resucitado el yo religioso de su infancia y encontrado a Dios (págs. 180-183).

Dejando, al margen el simplismo del diagnóstico y su carácter ideológicamente interesado¹, lo cierto es que la gran mayoría de la crítica ha puesto en

¹ No hace mucho M. Maresca (1985) hacía una propuesta discutible pero suficiente, de encuadrar las distintas posturas críticas sobre la evolución de Clarín en un marco de lecturas ideológicamente interesadas.

cuestión una datación tan precisa (Beser, 1960a; Blanquat y Botrel, 1981; García Sarriá, 1975; Richmond, 1977b; Ríos, 1965), etc., tendiendo a adelantar en más o menos años la crisis y a definirla más como un proceso que como un efecto delimitado. Coincidiendo con este último punto de vista y siguiendo los datos que aportan los diferentes epistolarios clarinianos², la crisis se iniciaría en los años que siguen a la publicación de *La Regenta*, se desarrollaría durante la gestación de *Su único hijo*, y debió de alcanzar su culminación en los años inmediatamente posteriores, esto es, en 1892-1894. Cuando Clarín escribe el prólogo a *Cuentos morales*, en noviembre de 1895, sus ideas parecen definitivamente asentadas. Tal vez no le faltara la razón del todo a Cabezas al destacar la fecha de 1892: bien pudo ser, si no el año de la crisis, sí el punto culminante a partir del cual comenzó a estabilizarse y resolverse.

Durante estos años la transformación personal del escritor, con una aguda incidencia biológica, que tiene en su enfermedad su manifestación más extrema —aunque no la única—, y que afecta profundamente sus estados de ánimo, culmina en una transformación de su visión del mundo, que se reorganiza, siempre sobre la base del pensamiento liberal-reformista, en torno a un eje dominante de carácter religioso y de una ética-estética espiritualista³.

6.3.2. Génesis de la novela

Su único hijo comenzó a gestarse —más en la mente que sobre el papel— cuando aún estaba fresca la tinta de *La Regenta*, y como una novela muy diferente de su predecesora: había de ser más breve, nada provocativa y sí muy sentimental. Su tema, el de la paternidad, con resonancias evangélicas, quedaba desbrozado en el título.

² Los epistolarios, algunos de ellos de publicación bastante reciente, son decisivos para la biografía —todavía no definitiva— de Leopoldo Alas. Destaquemos: Alas, 1941, 1943; Amorós, 1981; Beser, 1960a, 1963; Blanquat & Botrel, 1981; Botrel, 1979: una sola carta, pero importante, a S. Delgado; Bravo-Villasante, 1962: una sola carta, pero importante a doña Emilia; Cardenal, 1948; Gamallo Fierros, 1978; García Sarriá, 1975; Gómez Santos, 1952; Gómez Tabanera & Rodríguez Arrieta, 1985: una interesante carta a don Francisco Giner; Guastavino, 1971; Lissorgues, 1983; Martínez Cachero, 1968; Ortega, 1964; Sánchez Reyes, 1953.

³ Claro está que el problema de la definición de la crisis afecta a la concepción de la trayectoria intelectual de Clarín, y a la actitud crítica que se mantenga sobre si se dio en ella una ruptura, una transformación o una evolución. Sobre ello se han pronunciado cuantos han tratado de esa trayectoria y la discusión detallada de los argumentos (biográficos, éticos, estéticos, filosóficos, políticos, religiosos, feministas...) y de las correspondientes propuestas de explicación exigiría un espacio propio, del que no disponemos aquí. Nuestra posición quedó reflejada en la edición de *La Regenta* (1987, 2.^a, II), con la elaboración del concepto del «Joven Clarín», y en la posterior de *Su único hijo* (1990) con la inserción del Clarín de estos años en una concepción del mundo espiritualista. Una posición diversa, muy documentada, que parte de casi el mismo análisis pero llega a conclusiones distintas, puede verse en Yvan Lissorgues, 1983. L. García San Miguel, 1987, ha aportado a la discusión nuevos materiales y un punto de vista ponderado.

Pero hacia octubre de ese mismo año el proyecto perdió interés para Clarín, fue sustituido por otros, y finalmente se disolvió ante el protagonismo que iba ganando, día a día, uno alternativo, el de *Una medianía*, también muy predeterminado temáticamente, como indica su título, que aparece ya en proceso de cristalización en los primeros días del año 1886, y que crece durante 1887 hasta prefigurar todo un ciclo novelesco, completado por otras dos novelas (*Speraindeo* y *Juanito Reseco*)⁴. En noviembre de 1887 la materia de *Una medianía* ha crecido tanto que ha englobado el antiguo proyecto de *Su único hijo*, convirtiéndolo en su primera parte: «Son, pues, sin remedio, dos novelas, la del padre [Bonifacio Reyes] y la del hijo: Antonio. La primera se llama *Su único hijo* y la segunda *Una medianía*» (carta a Fernández Lasanta de 26-XI-1887). De las tres propuestas alternativas de publicación que Clarín hace a su editor se deduce una pugna entre ambos proyectos para captar la prioridad en la escritura. En la primavera de 1888 la pugna se resuelve a favor de *Su único hijo*, que somete al otro proyecto a la condición de continuación. El tema de la paternidad ha subordinado —en principio— al de la vida literaria y las aspiraciones frustradas por la mediocridad. La escritura material se desarrolla —con muchos altibajos e interrupciones— entre marzo de 1888 y junio de 1891.

Publicada ya la novela, Clarín le expone a Menéndez Pelayo (6-X-1891) el plan del ciclo, al que ahora se ha incorporado la novela recién publicada: «Mi última novela, que no viene a ser más, en efecto, que una introducción. Antonio Reyes es la medianía que acaba por suicidarse cuando adquiere la evidencia de esa *medianía* que es. Tiene dos amigos: *Juanito Reseco*, que da nombre a otra novela que tengo empezada hace muchos años [...]. El otro amigo es *Speraindeo*, que da nombre a otra novela».

Sin embargo, como ha subrayado la crítica, *Su único hijo* encajaba muy difícilmente en el proyecto de ciclo dibujado por las otras tres novelas, de escenario madrileño, cronología contemporánea a la escritura, ambiente literario y conflicto esencialmente intelectual (Richmond, 1977).

La cuestión se complica al analizar el fragmento publicado en *La España Moderna* (30-V-1890) con el título de *Sinfonía de dos novelas (Su único hijo. Una medianía)*, y que Clarín quiso publicar «como introducción sinfónica, en efecto, sobre motivos de *Su único hijo* y *Una medianía*, independiente de ambas novelas, pero sobre asuntos de ambas: esa sinfonía irá al principio de *Su único hijo*» (carta a Fernández Lasanta de 5-VIII-1889).

⁴ Hoy podemos reconstruir el proceso de la génesis de *Su único hijo* gracias a los abundantes datos que Clarín dejó diseminados en su correspondencia con Narciso Oller (Beser, 1963), José Yxart (Beser, 1960a), Emilia Pardo Bazán (Bravo-Villasante, 1962), Armando Palacio Valdés (Alas, 1941), Rafael Altamira (Martínez Cachero, 1968), Marcelino Menéndez Pelayo (Alas, 1943), y sobre todo con Galdós (Ortega, 1964) y con sus editores, Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta (Blanquat & Botrel, 1981). En el terreno de la bibliografía crítica, Beser (1960, 1980), Richmond (1977b) y Oleza (1990) han estudiado con detenimiento este proceso de génesis y la vinculación del fragmento *Sinfonía de dos novelas (Su único hijo. Una medianía)*, a la novela de *Su único hijo* y al proyecto de *Una medianía*. En las líneas que siguen realizamos un resumen severo de las principales conclusiones de estos estudios.

Ya Beser (1980) supuso que, muy posiblemente, se tratara de un texto anterior «escrito cuando confesaba estar trabajando en *Una medianía*». La forma, perfectamente reconocible, del comienzo clásico de una novela realista, y su simultaneidad probable (si es que el fragmento fue escrito en 1886) con *Un viaje a Madrid*, texto con el que aparece temáticamente vinculado, parece confirmar esta hipótesis. Pero cuando en 1889, Clarín estaba escribiendo *Su único hijo*, y a la vista del material que le sobraba y que debía trasladar por fuerza —como confiesa en sus cartas— a *Una medianía*, su continuación, debió comprender que el viejo fragmento ya no le servía de arranque para la segunda novela, y decidió ejecutar ese gesto tan sorprendente de reciclarlo como introducción sinfónica al conjunto de las dos novelas.

Y sin embargo *Sinfonía de dos novelas* no se publicó como introducción de *Su único hijo*, a pesar de haberse ratificado en ello su autor. Oleza (1990) ha elaborado una explicación de este hecho a partir de la pugna que puede observarse a lo largo de todo el proceso de génesis entre el sustrato de un ciclo, concebido a la manera naturalista, y la novela espiritualista que va ganando terreno a medida que avanza la escritura de *Su único hijo*. Cuando Clarín se ratificó en publicar *Sinfonía de dos novelas* como introducción de *Su único hijo*, en noviembre de 1890, todavía estaba muy lejos de escribir el capítulo 16 de su novela (abril-mayo de 1891), que es precisamente el capítulo en el que se da la formulación definitiva de la religión de la familia y el desafío de Bonifacio Reyes a la opinión y a la realidad social, afirmando frente a ellas su voluntad y su fe en el hijo. Es, en otras palabras, el capítulo en que Bonis recupera la identidad perdida y en que la novela plantea el conflicto abierto entre Espíritu y Materia. Una vez escrito este capítulo a Clarín debió parecerle el desenlace de *Su único hijo* en contradicción con el texto de *Sinfonía*, un texto pensado desde la concepción de un ciclo naturalista en el que Antonio Reyes representaba el cumplimiento de una ley de doble herencia degenerativa, la de los Valcárcel y la de los Reyes, a la manera zolesca del ciclo de los Rougon-Macquart: «De la introducción de *Una sinfonía* se derivaba una descalificación del desenlace de *Su único hijo*, haciéndole perder su ambigüedad y su posibilismo espiritualista y reduciendo a terrible derrota la dialéctica de triunfo y fracaso del yo frente a la realidad. El Clarín que escribió el desenlace de *Su único hijo* no podía condenar unilateralmente las ilusiones de Bonifacio Reyes, como las condenaba el Clarín que escribió *La Regenta* y *Sinfonía de dos novelas* (...) y que concibió el plan de *Una medianía*, novela que hubiera sido la prolongación de *La Regenta* y no su contestación, como es *Su único hijo*» (Oleza, 1990, pág. 119).

6.3.3. La excepcionalidad novelesca de *Su único hijo*

No parece que tuviera mucha suerte *Su único hijo* entre lectores y críticos contemporáneos. Salvo escasas excepciones, como la muy implicada de Antonio Sánchez Pérez (crítico, por otra parte, de «legendaria benignidad», a juicio de algún contemporáneo) o como la expresada en carta privada por Armando Palacio Valdés, la novela despertó pocos entusiasmos —incluso entre los ami-

gos, como Menéndez Pelayo (carta de 16-IX-1891) o Galdós— y muchas críticas, claro que la mayoría se podrían situar dentro del amplio frente de fobia antictlarinista de la época (Baquero Goyanes, 1952b; Gramberg, 1962; Richmond, 1979).

En el largo paréntesis de tiempo que se extiende entre la muerte del autor y la plena reivindicación de su obra creativa, a partir de la década de los cincuenta (con los pioneros trabajos de Alarcos, Baquero Goyanes, Blanquat, Brent, Gramberg, Ricardo Gullón, Küpper, Martínez Cachero o Meregalli, entre otros), la atención dedicada a la segunda novela de Clarín es mínima, hasta el punto de que no volvió a editarse hasta finales de los setenta y de que fueron muy escasos los estudios críticos relevantes (Azorín, 1950; Baquero Goyanes, 1952b; Gramberg, 1958). Esta situación apenas se modificará en los años sesenta, cuando se consolida la promoción de *La Regenta* al primer rango de la novelística española, tanto entre la opinión crítica como entre los gustos del lector no especializado. De esta década habría que recordar las aportaciones de Bandera, 1969; Beser, 1960b y Blanquat, 1961, o del propio Gramberg, quien en 1962 publicaba un artículo significativamente titulado *Su único hijo, novela incomprendida de Leopoldo Alas*. Habrá que esperar a los años setenta y principios de los ochenta para que toda una serie de estudios críticos, desde diferentes posturas metodológicas, reinstalen con plenos derechos esta novela entre las grandes de la Restauración (Beser, 1980; Feal Deibe, 1974; García Sarría, 1975; Gullón, G., 1976; Hafter, 1980; Lissorgues, 1982; Montes Huidobro, 1971a; Percival, 1983; Richmond, 1977b, 1978, 1982; Rivkin, 1982a y b; Sánchez, R., 1974; Sieburth, 1983; Ullman, 1975; Valis, 1979b; Varela, 1974; Weiner, 1976). En esta recuperación de la novela tuvieron un notable papel la edición anotada y prologada de Richmond en 1979, que hizo accesible la novela para un público amplio, y la publicación por Blanquat y Botrel en 1981 del epistolario de Clarín y sus editores, Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta, que tanta información iba a aportar sobre la personalidad del autor y la génesis de la novela. En 1990, y en pleno proceso de expansión pública del reconocimiento artístico otorgado a Clarín —que fue acelerado por las numerosas celebraciones del centenario de *La Regenta*, en 1984-1985—, se publica la edición crítica de Oleza y un año más tarde de Martínez Cachero (1991). En la actualidad se anuncian diversas nuevas ediciones y el volumen de la bibliografía crítica se ha disparado espectacularmente, pero la pasión por esta novela continúa siendo una pasión exquisita. Ni las historias literarias más críticas y recientes han advertido la necesidad de cambiar su condición de apéndice a *La Regenta*, ni su demanda en el mercado de lectores ha alcanzado las cotas de popularidad de la historia de Ana Ozores. A pesar de ello, o tal vez por ello, sigue en pie aquel afilado comentario de Azorín: *Sú único hijo* «es lo más intenso, lo más refinado, lo más intelectual y sensual a la vez que se ha producido en nuestro siglo XIX» [*España. (Hombres y paisajes), Obras completas*, vol. II, Madrid, Aguilar, 1948, pág. 479].

6.3.4. El argumento como conflicto de alternativas éticas

Su único hijo no comienza con un estudio de medio naturalista, sino con una prehistoria de sentido completo: la de la expropiación de Bonifacio Reyes por Emma Valcárcel y su clan familiar. La pérdida de las señas de identidad y un resignado sobrevivir son las coordenadas que encuadran la situación inicial.

Datos internos (la melancolía del protagonista, alimentada por ensoñaciones, tertulias añorantes, solos de flauta...), así como externos (la llegada a la ciudad de una compañía de ópera italiana, y sobre todo de su *prima donna*, la bella Serafina Gorgheggi), van a permitir que la situación inicial se despliegue en un característico proceso de búsqueda de la identidad (de la dignidad) perdida. El individuo «problemático» —tan característico de la novela del XIX— lo es por la insatisfacción del hombre sin atributos (incluso la flauta, su objeto más privativo, es de los Valcárcel) y adquiere su pleno contenido en la lucha —consigo mismo y contra el medio— por transformarse en el «hombre nuevo», en un hombre-idea.

La lucha de Bonifacio Reyes atraviesa dos etapas bien definidas. En la primera cree encontrar el camino de la emancipación por medio de lo que podría entenderse como un «programa» romántico, polarizado por Serafina (símbolo de una belleza a la vez maternal, angélica y «de diablo», pero símbolo también del arte, de la vida nómada, de la aventura novelesca, de la pasión amorosa), y alternativo al que representa Emma Valcárcel (la ruina fisiológica, la servidumbre doméstica, el orden burgués, la rutina provinciana, el desencanto conyugal).

Pero el conflicto que el lector espera entre estas dos alternativas, una vez cuidadosamente preparado, se disuelve en un compromiso tácito. La novela, en lugar de dirigirnos a ese conflicto de adulterio tan reiteradamente ensayado por el Realismo-Naturalismo, nos abisma en las transformaciones psicológicas que la situación produce en sus protagonistas: Serafina se aburguesa, Emma se desplaza hacia comportamientos de amante, y Bonifacio Reyes repudia los cambios que ha introducido en su hogar (la *dolce vita* mezclada de industriales alemanes, cantantes italianos y la buena sociedad local) y acaba por arrepentirse de su aventura.

Con el arrepentimiento de Bonifacio se produce el fracaso del programa romántico de recuperación de la identidad. El modelo ético de la pasión romántica ha hecho crisis como alternativa posible a la enajenación del orden burgués.

Claro que durante todo el episodio lo que empezó siendo alternativa acabó por dejar de serlo, como demostraron primero C. Bandera (1969), y después F. García Sarriá (1975): Serafina ha asumido comportamientos de Emma, y Emma de Serafina, pero además ambas vienen a producirse en un mismo modo de amor, esencialmente sensual: el lecho las iguala, como iguala sus caricias. El amor romántico y el conyugal vienen a dar en lo mismo. El Romanticismo es una gran farsa que apenas encubre las miserias cotidianas.

La crítica ha venido siendo unánime en interpretar que *Su único hijo* representa un ataque contra cierto romanticismo. Sin embargo, no todo el mundo está de acuerdo en identificar ese romanticismo. Con Baquero Goyanes (1952b) se inició la tendencia a desplazar las acusaciones desde el Romanticismo como concepción del mundo al falso romanticismo, epigonal, provinciano y decadente. El fracaso de la vía emprendida por Bonis sería, por tanto, no el del Romanticismo

sino el del seudorromanticismo. Por este camino siguió Küpper (1958) y otros críticos, como recuerda Gramberg (1962). Sin cuestionarse esta idea, la aceptan, entre otros, Weber (1966a), Lissorgues (1982) o Rivkin (1982). Esta posición ha recibido una reciente reformulación con Sobejano (1985a), quien interpreta la evolución de Bonis como una «elevación desde un romanticismo blando y mimético [...] hacia un romanticismo superior y salvífico», interpretación adecuada a su concepción de Clarín, y especialmente del último Clarín, como «romántico medular». En cambio, para Bandera (1969), y sobre todo para García Sarriá (1975), lo que Bonifacio Reyes rechaza es una vía romántica de realización, no seudorromántica. En nuestra opinión el problema es de una gran trascendencia para la interpretación de la novela: «las formas» evocadas son las de un romanticismo epigonal, coincidente con el medio social y la escasa altura intelectual y artística de quienes las manejan. Pero una reconstrucción minuciosa del panorama cultural que subyace como sistema de referencias a la acción (Oleza, 1990, págs. 149-150) demuestra que es el del pleno Romanticismo, expresado a través de tres culturas nacionales (italiana, alemana y española). Pero no se trata sólo de esto: lo que Bonis intenta, como vía de realización personal, es una pasión romántica nada «seudo», con una heroína romántica nada «falsa», y movido por ideas y ensoñaciones plenamente románticas. El gesto vital de Bonifacio Reyes, cuando intenta rescatar su vida de opresión del orden burgués y de la tiranía de Emma, no es epigonal, ni seudo, ni provinciano, ni decadente, es un gesto plenamente romántico y su fracaso —sean cuales sean las causas— supone que el Romanticismo (histórico) como concepción del mundo fracasa, al menos para Bonifacio Reyes, y supongo que también para Clarín.

Por último, sin este fracaso del programa de redención romántica no sería comprensible lo que tiene de alternativa el programa espiritualista, como explica García Sarriá (1975, págs. 141-147): «El Romanticismo quedó transcendido en la idea del hijo, idea que ha surgido de la destrucción de ese romanticismo». El Romanticismo es, en suma, la condición necesaria que, una vez cumplida, exige su propio sacrificio.

Fracasado el modelo romántico la identidad de Bonis habrá de encontrar otro programa de realización. Se abre así la segunda fase de la novela.

Y se abre inesperadamente —de nuevo— para el lector, cuando sobreviene un hecho insólito: Bonifacio Reyes revive la escena de la Anunciación del ángel. Serafina, su amante, le anuncia un hijo, que tendrá de su esposa legítima y estéril. La Anunciación cambia el terreno de juego de la novela. Recupera el principio mismo de la historia —aquella situación en que un Bonis expropiado, con una infinita nostalgia y la tristeza de no tener un hijo, tocaba la flauta— y lo proyecta hacia el final, hacia la asimilación de la idea del hijo como misión de la voluntad redescubierta, como sacerdocio de la paternidad. Un nuevo programa de recuperación de la identidad perdida, de signo espiritualista, se hace entonces posible.

Un programa que comienza con el repudio de la vida llevada hasta ahora («aquello iba mal, muy mal», la casa entera «era un [...] burdel»), con la necesidad de «regenerarse» a sí mismo («pensaba en algo así como un injerto de hombre nuevo en el ya gastado tronco»), con la plena identificación de su misión («¡Un hijo, un hijo de mi alma! Ése es el *avatar* que yo necesito. ¡Un ser que sea

yo mismo, pero empezando de nuevo, fuera de mí, con sangre de mi sangre!», y con la exigencia de desembarazarse de la pasión para dejar sitio al hijo («se fue ella y viene él [...] se fue la *pasión* y viene el *hijo*»).

Se trata, en definitiva, de que Bonifacio se engendra a sí mismo a través del hijo (Little & Schraibman, 1978), y de que el sacerdocio de la paternidad lo es también de la *yoicidad*⁵. Bonifacio se reconvierte en su proyecto. Su ser deviene su querer ser, y en este movimiento Bonifacio recupera la identidad perdida.

Viene a ser así la expresión del héroe hegeliano (Vilanova, 1984), cuya identidad consiste en su *idea*, esto es, en su pasión dominante. Pero mucho más que hegeliano resulta Bonifacio vinculado, y con él toda la novela, a la filosofía de Schopenhauer. La acción misma de la novela, llegados a este punto, es la mejor ilustración novelesca de la doctrina del *mundo como voluntad y como representación* que conozco: a medida que el universo social de la novela hace más y más evidente su condición de representación, incluso teatral (Sánchez, 1974), Bonifacio deviene más y más voluntad.

Al deseo del hijo responde la naturaleza con el engendramiento biológico de un hijo por una mujer diagnosticada como estéril y que además no tiene el más mínimo deseo de procrear. No es un milagro, como el narrador se encarga de dejar bien claro, pero es algo insólito, casi prodigioso o, como quiere L. Rivkin (1982), «extranatural». Podría buscarse una explicación científica, pero la novela no lo hace.

Para que el hijo no sea el hijo del ensueño de ese «soñador soñoliento» del principio de la novela, Bonifacio Reyes tendrá que dotarse de una estrategia doble, de lucha con el medio social para hacerle aceptar su paternidad, y de rearme ideológico para poder afrontarla él mismo, pese a su pusilanimidad. En general, Bonis fracasa en aquella parte de su estrategia que supone acción social, intervención entre y frente a los otros, medidas prácticas, y si en el capítulo 14 se estimula a sí mismo con aquello de «en adelante, menos cavilaciones y más acción», en el 15 «el infeliz Reyes continuó aplazando su resolución de *tomar el mando de la casa* y ser el *marido de su mujer* para después del parto», y en el 16 se ve obligado a confesarse: «La actividad era cosa terrible; era mucho más agradable pensar, imaginar...».

Es el rearme moral e ideológico el terreno de su mejor triunfo, y consiste en la formulación de toda una filosofía de signo indiscutiblemente espiritualista: la religión de la familia. Las fases de esta formulación son minuciosamente elaboradas por la novela: Serafina despierta en Bonis —con la pasión— la apetencia del hijo, pero también —con su voz, que le retrotrae a su infancia, y a la madre— la apetencia del padre (Montes Huidobro, 1971a, pág. 186). La Anunciación no le revela tan sólo al hijo, sino que le descubre lo mucho que él se parecía a la sombra de su padre. Y de la identificación con la sombra llega Bonis a la identi-

⁵ Desde otro punto de vista, C. Feal Deibe (1974, pág. 267) analiza este mismo proceso: «El hijo se le aparece a Bonis como un doble de sí mismo, otro yo [...]. Al concebir al hijo como otro yo, pero empezando de nuevo, el hijo resulta [...] el representante del ideal del yo. Se trata en el fondo de una fantasía de omnipotencia [...] Bonis sería padre, madre e hijo, fundidos en un solo ser. Es obvio el paralelo existente aquí con la idea de la Trinidad cristiana [...] Bonis se asimila al Dios cristiano».

cación con la persona entera de don Pedro Reyes, otro vencido por la vida. Surge entonces, con todo su patetismo, la conciencia del desamparo del hombre frente a la agresión social, y no menos poderosa la necesidad de un hogar entendido primordialmente como refugio, como «caverna». El siguiente paso es la solidaridad con toda su estirpe, los Reyes. Uno a uno van apareciendo los elementos de la religión de la familia, pero falta dar el salto desde lo familiar a lo trascendente, y desde lo particular a lo universal: «¡la cadena de los padres y los hijos! [...] Cadena que, remontándose por sus eslabones hacia el pasado, sería toda amor, abnegación, la unidad sincera, real, caritativa, de la pobre raza humana», una cadena que la muerte rompe a cada generación, y que el olvido y la indiferencia disuelven. Pero que puede y exige ser reconstruida frente a la más terrible de las amenazas de la condición humana: el desamparo, la soledad, la orfandad del hombre. El capítulo 16, con el solemne bautizo de Antonio Reyes en la iglesia proporciona las últimas claves de esta filosofía: el papel de la Iglesia y de las tradiciones espirituales de un pueblo (en este caso las católicas en el pueblo español), actuando como mediadores entre la familia y la providencia, y proporcionando un trasfondo de religiosidad a esa ligadura humana de las generaciones. Si la Iglesia es a nivel universal lo que la madre a nivel familiar, Dios aparece como la manifestación última de la Voluntad, en una especie de cristianización de Schopenhauer, pues su existencia es necesaria para garantizar la providencia, y ésta a su vez para velar por la cadena de las generaciones. Dios es la última y superior exigencia de la Voluntad humana. «Cuando usted tenga hijos... crea en Dios padre», dice el doctor Glauben, protagonista de *Un grabado*, al explicar como sistema filosófico lo que ahora está descubriendo intuitivamente Bonifacio Reyes como fe: «Creo en Dios Padre, en su Único Hijo...».

Pero antes de la escena de la iglesia, tan similar a otro final de novela, el de *Le sens de la vie* de E. Rod (Oleza, 1989a), y en el marco del rearme ideológico que supone la religión de la familia, se produce un acontecimiento fundamental: el del retorno a Raíces, el lugar donde tuvo su origen la estirpe de los Reyes. En este espléndido hallazgo novelesco que es la parodia del regreso de Ulises a Ítaca, Clarín aboceta la gesta del retorno a los orígenes.

Es cierto que el episodio tiene un cruel sentido paródico, que es culminado por el tan único como grotesco resultado del viaje: llevarse de la cuna de su estirpe «dos buenas vacas de leche de aspecto humano», pero el viaje a Raíces tiene otra significación, que escapa a la burla. Si Bonifacio no puede restaurar la casa de los Reyes en Raíces, lo hará su hijo. En la religión de la familia los desenlaces pueden aplazarse durante generaciones. El hijo será lo que no ha sido Bonifacio Reyes: «Él será el poeta, el músico, el gran hombre, el genio... Yo, su padre».

Y si la novela ha comenzado contando la historia de la decadencia biológica e histórica de una familia, la de los Valcárcel, muy a la manera naturalista, ahora acaba planteando la resurrección moral de otra, la de los Reyes, muy a la manera espiritualista. Frente a la historia «natural» y «social» de los Valcárcel, la «intrahistoria» de los Reyes.

El rearme ideológico de Bonifacio Reyes le permite justificar plenamente su identidad recuperada: «Raíces! ¡Su hijo! ¡La fe! Su fe de ahora era su hijo». Y resistir desde ella el asalto final de la opinión pública. En una última escena que recuerda inevitablemente a la de *La Regenta*, y en la que el beso del sapo es susti-

tuido por la picadura de la culebra, Serafina, que esgrime —como el magistral— su venganza personal al mismo tiempo que la condena social, le lanza a la cara lo que todo el mundo piensa. Sin embargo, no ocurre aquí lo que en *La Regenta*: el protagonista no cae aplastado por el peso de sus enemigos. Clarín ha aprendido del maestro Galdós en *La incógnita* y en *Realidad*, que tan magistralmente analizara, el descrédito de la opinión pública, la falta de verdad moral de la verdad social. Por eso el veneno de la picadura de la culebra en lugar de rematar al caído, como el beso del sapo, se disuelve sin efectos mortíferos. Bonifacio recita su Credo: «Mi hijo es mi hijo [...] tengo fe, tengo fe en mi hijo [...] Bonifacio Reyes cree firmemente que Antonio Reyes Valcárcel es hijo suyo. Es su único hijo, ¿lo entiendes? ¡Su único hijo!» (pág. 513).

Es mucha la tinta que se ha volcado sobre si Bonifacio Reyes tiene razón o no, sobre si el hijo es suyo o de Minghetti. Clarín no se compromete nunca al respecto, y tantos indicios pueden encontrarse de que el padre es Minghetti como de que lo es Bonifacio Reyes (Feal Deibe, 1974; García Sarriá, 1975). A mi modo de ver el mismo planteamiento de la pregunta resulta bastante impropio, si se admite que la solución de Bonifacio Reyes es un acto de fe, como deja entrever el título mismo de la novela. Si lo que Bonifacio afirma es que cree en su hijo, y ese *credo* es su programa de realización vital, entonces no importa poco ni mucho de quién sea fisiológicamente el hijo. En su doctrina final, Bonis se afirma como voluntad frente a toda fisiología y como espíritu frente a todo condicionamiento de la materia. La novela misma ha venido haciendo todo un inventario de las derrotas de la fisiología, la menos espectacular de las cuales no es precisamente el parto de la estéril, con su evocación de las historias bíblicas de Abraham y de Sara (*Génesis*, 15, 4) o de Zacarías e Isabel (Lucas, I, 1, 13), o con el recuerdo intelectual de la dudosa paternidad de san José.

Pero tampoco desde el «otro» punto de vista, desde la «opinión pública», importa mucho si el hijo es de Bonis o de Minghetti, pues sea de quien sea, lo que se cree oficialmente es que es de Minghetti. En realidad se contraponen, en este final de novela, dos verdades radicalmente opuestas, la social y la personal, como se habían opuesto en *La incógnita* y en *Realidad*, y cada una es irreductible a la otra. Clarín se calla su opinión y las deja manifestarse la una contra la otra. Sería un error, sin embargo, considerar que el Clarín de 1891, como el Galdós de 1889, valoraba a las dos por igual.

Y es que en este final eminentemente cervantino, en el que un Bonifacio Reyes quijotesco afirma su verdad frente a una opinión pública que lo desprecia, radica otra de las claves del gesto ideológico de la novela. El Romanticismo de Bonifacio Reyes ha tratado de abrirse paso en un espacio esencialmente naturalista, dominio de la materia: el de Emma, los Valcárcel, los Körner, Mochi, Minghetti, etc. El resultado de este conflicto entre ideal romántico y materia naturalista no es el triunfo de ninguno de los dos, antes su fracaso parcial y el encuentro de una tercera vía: la espiritualista, a través del sacerdocio de la paternidad y de la religión de la familia. El argumento novelesco viene a encarnar así el debate ideológico del momento, centrado por el conflicto mismo de tres alternativas éticas: la romántica, la naturalista y la espiritualista.

La nómina de personajes de *Su único hijo* es bastante menor y mucho más pormenorizada que la de *La Regenta*; aun así, la segunda novela hereda de la

primera aquel clima social de degradación moral, lo que convierte a Bonifacio Reyes en un espécimen más estafalario todavía que Ana Ozores, pues si como ella es prisionero de su conciencia moral, tal vez la única de todo el universo novelesco, a diferencia de ella carece de la adhesión del autor-narrador, que mitigaba la soledad moral de Ana en *Vetusta*.

En ese clima de negatividad general, en el que todos se utilizan a todos, se explotan o se engañan (Richmond, 1979), destaca la especial negatividad de los personajes femeninos (Ibarra, 1972, 1974; Oleza, 1986; Richmond, 1988; Ullman, 1975). El cómputo empieza con Serafina Gorgheggi, quien es ofrecida al lector a medio camino entre el ángel (serafín) y «la diabla», la madre y la bacante, pero a quien el lector puede llegar a captar sobre todo como víctima de los personajes masculinos: en su sórdida relación con el padre-patrono-amante, Mochi, y en su finalmente no menos sórdida relación con Bonis, quien una vez se ha servido de ella como pasión romántica y como arcángel de la Anunciación, la despacha como pecado. Ese final patético de la *prima donna* que ha perdido *la voz* (y también el arte, el espíritu) y que implora seguridad y aceptación social (aunque sea de segunda mano, como «querida»), mientras es acosada por la miseria y la lujuria social, ilustra el drama de la caída del ángel romántico, tanto como el de la explotación de la belleza femenina por la cultura masculina: exaltada primero como un ideal, consumida después, repudiada finalmente. Incluso el narrador (y más que probablemente el autor) es atrapado por la trampa ideológica. En el enfrentamiento final con Bonis, Serafina es «la culebra», y sin embargo cualquiera puede comprobar que es mucho mayor el daño que Bonis inflige a Serafina que el que Serafina le inflige a Bonis. En última instancia, entre las dos víctimas de la novela, Serafina es más víctima que Bonis, y para ella, además, no ha sido prevista ninguna forma de redención.

Muy semejante es la distorsión ideológica con que el narrador trata a Marta Körner, a la que pone todo su empeño en convertir en «espíritu repugnante». El lector, sin embargo, tiene derecho a observar en este personaje una formación exquisita, musical (canta los *lieder* románticos, gusta de Liszt, prefiere a Beethoven antes que a Mozart), literaria (adora a Goethe, especialmente en las canciones y en el *Fausto*, conoce a Leibniz, admira a Heine y a los poetas de la *Joven Alemania*, y «leía muchos libros de literatura española antigua», entre ellos *El celoso extremeño* y la obra de Calderón interpretada por A. W. Schlegel), artística (sabe apreciar a Rembrandt, habla de la Capilla Sixtina y de las maravillas de Florencia...), e incluso técnica (entiende de planos y de contabilidad), formación que la convierte en una excepción culta (como Ana Ozores) en el mundo iletrado que la rodea. Y sin embargo se acumulan contra ella acusaciones nunca demostradas («Marta, virgen, era una bacante de pensamiento»), casi siempre de contenido erótico (así su «lascivia letrada») y en bastantes casos producto de la imaginación calenturienta de un narrador que elucubra sobre sus hipotéticas actuaciones en situaciones exteriores a las de la novela (Oleza, 1990, pág. 66). Y es que el narrador de *Su único hijo* tiene algún oculto agravio contra las mujeres hermosas, a diferencia del de *La Regenta*. De hecho sólo dos argumentos parecen sostener la agresión del narrador contra el personaje: la frivolidad religiosa es uno, el amoralismo oportunista con que teoriza y pone en práctica el derecho a utilizar su belleza para hacer fortuna es el otro.

Serafina y Marta son personajes desinteriorizados en una novela en la que predominan abrumadoramente los paisajes interiores. El narrador no accede nunca, o casi nunca, a sus conciencias. Serafina es contemplada como objeto de miradas que —fundamentalmente— la desean, y Marta es ofrecida siempre al lector con la máscara odiosa de que la recubre el narrador. Emma es diferente. No sólo se trata del personaje más original y sorprendente de la novela, sino del mejor interiorizado —junto con Bonis— por el narrador. Se trata de un nuevo caso de patología histórica (Gramberg, 1962), como Ana Ozores, como Marthe Rougon, y como tantas otras heroínas del Naturalismo. Sin embargo, las diferencias entre su caso y el de Ana son muchas y significativas (Lissorgues, 1986; Valis, 1981b). En Emma se difumina toda la sintomatología física de la enfermedad, que se presenta además deshistorizada, inmotivada, producto más de la estrategia consciente, e incluso teatralmente disfrutada, que de un incontrolado desarreglo psíquico. Si Ana es la víctima de su histeria, Emma la utiliza como un arma.

Rasgo fundamental del personaje es su radical egoísmo. Emma no ama a nadie, pero se adora a sí misma. También lo es su despotismo, su necesidad de afirmarse sobre los machos de la familia, aunque no sobre las mujeres, Marta y Serafina, que parecen seducirla (Feal Deibe, 1974; Praz, 1948, pág. 333; Richmond, 1979). La morbosa sensualidad de Emma, que vive encerrada en su alcoba durante casi toda la novela, entregada a la fruición de su propia decadencia, así como su perversión de mujer fatal, su condición antinatural, a contrapelo de todo y de todos, pero sobre todo a contrapelo del papel social que se esperaba que jugase, constituyen el reclamo de mayor bulto para quienes han creído ver en Clarín una visión decadentista⁶. Claro que, como piensa Lissorgues (1986), para ser un personaje decadentista —que no meramente decadente— a Emma le haría falta la conciencia de su propia perversión como un placer añadido. Y culturalizado. La perversión del héroe decadentista —desde Des Esseintes hasta el marqués de Bradomín— es una obra de arte compuesta por un artista doblado de crítico, que no se permite un solo momento de relajamiento. En Emma el placer que proporciona el mal es mucho más impulsivo que premeditado, y su incultura es todavía más descarada que su perversión. En última instancia el diabolismo de Emma (Bandera, 1969) (una Furia, una Euménide, la musa de la Tragedia, la llama su marido) es un diabolismo en tono menor. Comparada con Salomé, la mujer fatal por excelencia de los decadentistas, su perversión resulta

⁶ Es el caso de Valis, 1981. Para una crítica de esta posición, véanse los argumentos de Lissorgues (1986, págs. 196 y ss.) aludidos en el texto. El pensamiento del Clarín de estos años es netamente espiritualista, y sus adhesiones filosóficas tienen nombres y apellidos inconfundibles (Renouvier, Boutroux, Guyau, Bergson, Spir, Lotze...), como es espiritualista su estética (sus críticas a la «gente nueva» expresan toda una ruptura moral y estética con ellos, no un simple desacuerdo), y desde luego su novela no iba camino de encontrarse con *Femeninas*, o la *Sonata de otoño*, sino con Dostoievski, Proust o Unamuno. Por todo ello creo que es mucho más acertado hablar, como hacía Ventura Agúdiez (1971), de la «sensibilidad» decadentista, al menos en ciertos aspectos, de Leopoldo Alas, que hinchar el globo hasta una *decadent vision* que, por fuerza, habría de hacer a Clarín heredero de Barbey d'Aurevilly y compañero de viaje de D'Annunzio, Oscar Wilde o Huysmans, ignorando los condicionamientos personales, históricos y literarios de un intelectual liberal de la Restauración en España.

doméstica, infantil e irremediabilmente de clase media. Si concita la condena del narrador, el tono de esta condena no es el del horror sino el de la caricatura.

La novela traza una frontera entre Bonifacio Reyes y el resto de personajes, situándolo como uno frente a todos, pero también como uno en el centro de todos, pues a todos los demás los identificamos por relación a él. No es en vano la tendencia del narrador —omnisciente todavía— a focalizarse, a convertir su mirada en perspectiva «latente» (así la llamó Clarín), desde el fondo de la conciencia de un solo personaje.

De Bonifacio Reyes lo primero que dice el narrador es que «no servía para ninguna clase de trabajo serio y constante» y que «era un soñador soñoliento». La incapacidad para la acción y su carencia de sentido pragmático lo convierten en un pariente próximo de Oblomov⁷, y en antecedente inmediato —aunque desintelectualizado— de los héroes abúlicos del 98. Su abulia está lejos, sin embargo, de la del héroe decadentista, ser enfermizo, biológica y psíquicamente decaído, saturado de cultura e incapaz de comunicarse sin artificio con la naturaleza y con el resto de los hombres, y mira más bien hacia aquella melancolía del héroe sentimental romántico, que vive entregado a «sentimientos sin nombre» (Sobejano, 1984, y, más ampliamente, 1985a) y que se nutre de la *sehnsucht* de los poetas románticos alemanes⁸.

Pero en Bonis los impulsos románticos se hallan contrapesados por los del hombre de orden, y ese contrapeso es traducido simbólicamente en la novela por el contraste de sus dos objetos emblemáticos: la flauta y las babuchas⁹: «Toda la novela va a caracterizarse por esa humorística —y a la vez dramática— oscilación entre espíritu y materia, entre los sueños románticos y los hábitos burgueses» (Baquero Goyanes, 1952b, pág. 63). Toda no, pues Bonifacio Reyes encontrará finalmente *su* interés entre la flauta y las babuchas.

De los diversos déficit que hacen de Bonifacio Reyes un «individuo problemático» (Goldman, 1964) la crítica ha subrayado la pérdida de una «plenitud afectiva pasada», el paraíso perdido de la niñez (Lissorgues, 1986), la enajenación que le convierte en «una sombra [...] el recuerdo de una realidad frustrada» (Bandera, 1969), o la expropiación de su identidad por Emma y el clan de los Valcárcel (Oleza, 1990). Por su parte, Montes Huidobro (1971a) ha analizado la contaminación de sus intensas pulsiones eróticas por la necesidad de compensar la orfandad de madre: Serafina «lleva a Bonifacio hacia atrás, hacia los orígenes mismos del ser y del amor, ansiedad erótica y de amor materno [...] Clarín per-

⁷ Protagonista de la novela de título homónimo del escritor ruso Yvan Goncharov, que dio nombre a una actitud abúlica muy fin de siglo, «el oblomovismo», como ya señalaba en 1887 doña Emilia Pardo Bazán en *La revolución y la novela en Rusia*.

⁸ *Sehnsucht*, que es palabra clave del Romanticismo alemán, según Praz (1948, pág. 31), lo es también en labios de Marta Körner, y no debe olvidarse que éste es el momento en que Clarín aparece más influido por Carlyle, Schopenhauer y por una cultura pangermanista de lo inefable, como ha señalado Hafter (1980) respecto de *Cuesta abajo*.

⁹ Las babuchas son de imitación de piel de tigre y vienen a parodiar así la piel de tigre auténtica que acaricia sensualmente los pies de Ana Ozores. Tal vez esta degradación simbólica de la alfombra a las zapatillas, y de la piel de tigre a la imitación, expresa mejor que ningún otro rasgo la voluntad de sátira del Clarín de *Su único hijo*.

cibe el latido del sexo como latido de origen» (págs. 157-158). De ahí que la posibilidad de recuperación de la propia identidad, de la dignidad perdida, suponga un reencuentro con la infancia olvidada y un autorreconocimiento en la propia estirpe, tanto como un intento de superación de la propia enajenación.

De la situación inicial a la final Bonis realiza un largo viaje simbólico, que Lissorgues ha analizado como «traversé du desert» que, superando diversos espejismos, llega a «la certitude finale» (1982, pág. 57); que Montes Huidobro ha bautizado como «transmigración» que culmina en la «metempsicosis» final del hijo (1971a, pág. 203); que Bandera describía como «itinerarium mentis» (1969, pág. 236), mientras Sánchez la explicaba como una búsqueda infructuosa del papel teatral que ha de representar, «imaginándose ya en esta figura, ya en aquélla» (1974, pág. 204). Por su parte, García Sarriá resumió la peregrinación de Bonifacio Reyes, haciendo uso de los símbolos del texto, en tres etapas: la del «inofensivo flautista», la del «turcazo voluptuoso» y la del hijo (1975, págs. 132, 172).

En la búsqueda de su vía hacia la plenitud, Clarín y Bonis elaboran a un tiempo la teoría del héroe espiritualista, esto es, del «santo». Es el momento en que Clarín lee *On Heroes* de Carlyle, y deduce, frente a la concepción del héroe grandioso, la posibilidad del héroe común o demócrata (Hafter, 1980), pero es también el momento en que asimila de una manera muy especial la medieval *Leyenda áurea*, de Jacobo de Vorágine, y en ella encuentra lo que busca: «San Francisco es el santo demócrata» (Clarín, *La leyenda de oro*, en *Siglo pasado*, Madrid, 1901, págs. 87-128). En las conferencias del Ateneo de 1897, añade a san Francisco un compañero de viaje, Jacopone de Todí (Lissorgues, 1983, pág. 414). Pero en *Su único hijo* están ya los dos. Por eso cuando Bonifacio Reyes se propone ser héroe, se pregunta: «¿Por qué no había de aspirar ahora a un heroísmo de otro género? ¿No podía ser santo?». Y encuentra en la *Leyenda áurea* los ejemplos a su medida: santos humildes, nada geniales, nada sabios... santos demócratas (págs. 414-419). El último paso es transformar este santo común en santo de la vida cotidiana burguesa, en santo de la paternidad, a la manera de los padres de sus cuentos *Un grabado y Cambio de luz*.

Su único hijo parece continuar el diálogo de novelistas que Gilman (1975) creyó destacar —tan magistralmente— entre el Clarín de *La Regenta* y el Galdós de *Fortunata y Jacinta*, novela que deja múltiples huellas en *Su único hijo*. Señalemos aquí únicamente una, aunque de primera importancia en el gesto ideológico de la novela. Se trata del carácter de réplica que Bonifacio Reyes adquiere con respecto al Maximiliano Rubín galdosiano. Ambos tienen en común su condición de héroes pusilánimes y su proyecto de trascender las servidumbres de la materia por la gesta del espíritu. Pero si Galdós descubre en Maxi la energía del espíritu, y aun de la voluntad, en un cuerpo grotesco, todavía no es el Galdós de *Misericordia*, y analiza esa energía como locura, condenándola a un destino grotesco, aunque patético. Clarín, por el contrario, descubre primero asombrado y reconoce después la legitimidad moral de la energía de Bonis, y la deja aflorar hasta conferirle el poder de enfrentarse a los determinismos de la materia y a la hostilidad de la opinión social. Bonifacio Reyes, que experimenta la anunciación del hijo, casi del mismo modo en que Maxi Rubín percibe la revelación del hijo del Pensamiento Puro, consigue lo que no consiguió éste. Y ello implica que la tesis no se encuentra ya en la simbiosis de las dos mujeres (Fortu-

nata y Jacinta, la madre y la esposa, la naturaleza y la sociedad, el pueblo y la burguesía), sino en la reconversión instrumental de las dos mujeres (la una, estímulo y mensajero; la otra, madre biológica, y ambas cohesionadas por su función sexual) al servicio de una nueva tesis, resultado de una dialéctica tan masculina como clariniana: la religión de la familia y el sacerdocio de la paternidad.

En ese desenlace en el que el héroe inicialmente grotesco recupera —de cara a sí mismo, por lo menos— su dignidad, Clarín se debió sentir plenamente identificado con su héroe, como sugiere Rivkin (1982). Ya Weber (1966a) o Richmond (1979) habían tocado el tema de pasada. Yvan Lissorgues (1986) lo convierte en el soporte mismo de su interpretación de la novela: Bonifacio supone «el balance de toda la vida de Alas al llegar a los cuarenta años [...] *Su único hijo* es una obra apasionada, casi el primer capítulo del testamento espiritual de Alas» (págs. 203-210).

6.3.5. La subversión de la fórmula naturalista

Su único hijo, a diferencia de *La Regenta*, dispone sus materiales narrativos de una manera escasamente estructurada. No se cumple tampoco el mecanismo experimental, característico de la *fabricación* naturalista. Si *La Regenta* se articula —como casi todas las grandes novelas del período realista— por medio de la dialéctica entre el personaje y el mundo exterior a él, en *Su único hijo* el mundo ya no es exterior a los personajes, está dentro de ellos, y la dialéctica se interioriza. «En *La Regenta* seres excepcionales luchan contra un mundo vulgar. En *Su único hijo* seres vulgares [...] que anhelan ser excepcionales, luchan contra su propia vulgaridad. Si todo el conflicto se ha interiorizado, todos los elementos novelescos lo habrán hecho también: acción, espacio y tiempo se expresan desde dentro de los personajes» (Oleza, 1976, pág. 185).

La crítica, en general, ha analizado la estructura de esta novela mucho más en términos de estructura interior que en términos de técnicas compositivas. Así, Montes Huidobro (1971a) identifica el principio estructurador con el papel de la música (del solo de flauta, pasando por la sinfonía erótica, hasta el concierto de la paternidad) y, secundariamente, con el del teatro. En la función estructuradora del teatro se centra R. Sánchez (1974). La caracterización de la acción como un melodrama es básica para Noël Valis (1981), mientras M. Sánchez (1987) entiende que la estructura de la novela corresponde a la musical de la sonata. Oleza (1990) se inclina por una estructuración en secuencias lógicas.

Un principio estructurador tan decisivo en todo el movimiento realista como el del encadenamiento causal, es aquí transgredido, desbaratando las expectativas del lector, al menos en dos ocasiones relevantes: en la neutralización del conflicto de adulterio por la «palingenesia» súbita de Emma, y en la transformación de Bonifacio Reyes por la Anunciación del hijo.

Y si del encadenamiento causal pasamos al desenlace mismo, con ese final abierto, en el que el narrador oculta su voz y deja a los personajes frente a frente, cada uno con su verdad, y a nosotros, lectores, ignorantes de un dato tan *positivamente* importante como es el de la paternidad biológica de Antonio Reyes, to-

davía resulta más escandalosa la transgresión de lo que Clarín llamó «la fábrica naturalista».

Uno de los aspectos más interesantes de la estructura narrativa de *Su único hijo* es la vaguedad temporal, constatada ya por los primeros críticos de la novela. Richmond, en su edición de 1979, llegó a conclusiones que creemos acertadas: «Es sumamente difícil determinar el período histórico durante el cual se desenvuelve la acción» (pág. XXXV). Un estudio cuidadoso permite establecer «tres períodos distintos, separados entre sí por unos veinte años»: el de los antecedentes de la acción, entre los años cuarenta y cincuenta; el de la acción principal, unos veinte años después de los antecedentes, «esto es, en la década de 1860», y el del narrador, a «finales de la década de 1880, cuando Alas escribía *Su único hijo*». A su vez, la acción principal, desde la llegada de la compañía de ópera hasta el bautizo de Antonio Reyes, «se extiende a lo largo de un par de años». En todo caso, «la secuencia de los acontecimientos durante este lapso está presentada de un modo distinto al usual en la novela realista. No tenemos la sensación de las estaciones, los meses o los años, sino que de repente se nos hace asistir a lo que ocurre una tarde o una mañana o a una hora determinada, fuera de todo contexto temporal. Esto ofrece un contraste dramático con *La Regenta*». Predomina, por consiguiente «un sentido vago del tiempo», en el que se abre a su vez un tiempo interior, distinto del cronológico, al que transgrede continuamente el tiempo psíquico y personalizado de Bonifacio Reyes (Richmond, 1979, págs. XXXI-XLI).

En su edición de 1990, Oleza introdujo ciertas precisiones temporales que afectan a la historicidad de la novela: 1) El primer período de la acción se sitúa entre 1844 y 1846, en plena época romántica, sobre todo en provincias, por lo que carece de fundamento la idea muy extendida en la crítica de que se trata de una época de Romanticismo epigonal y pasado de moda. Provinciano sí que lo es, pero no pasado de moda. 2) El segundo período, el de la acción principal, transcurre en los años inmediatamente anteriores a la Gloriosa (1868), aquellos en que se produce el despertar del capitalismo industrial en España, y sobre todo en Asturias. Parece como si Clarín hubiera querido reflejar en la novela los años de su propia juventud, los últimos de Isabel II, como en *La Regenta* había dejado reflejados los primeros de la Restauración. Y si en *La Regenta* asistimos a la consolidación del nuevo régimen, en *Su único hijo* contemplamos la quiebra del antiguo. De manera que si es cierto que los procedimientos temporalizadores desdibujan el transcurrir de la acción, no lo es menos que la época histórica resulta enfocada de manera muy precisa, y en *Su único hijo* se nos ofrece lo que no se nos había ofrecido en *La Regenta*: el saqueo de la renta feudal (de los Valcárcel) y su reconversión en capital industrial, por medio de la tecnología del Norte (los Körner) y de la mediación especulativo-financiera de una clase de nuevos ricos (Nepomuceno) ligada a la antigua aristocracia, y todo ello fomentado por el propio despilfarro de esta clase, que la lleva a la bancarrota. En definitiva, el proceso histórico que la novela convierte en conflicto privado es el de la propia revolución burguesa en marcha, contemplada además desde el escenario privilegiado de Asturias.

En *Su único hijo* hay una casi total ausencia de esas descripciones a que nos había habituado *La Regenta*. Si de la ciudad de Vetusta se ha podido tra-

zar un plano urbanístico muy completo, por la abundancia de datos sobre las residencias particulares, las instituciones sociales (teatro, casino, catedral, conventos...), las calles y paseos, los barrios, etc., nada parecido tenemos en *Su único hijo*: apenas algunas notas dispersas sobre la casa de los Valcárcel, o mejor dicho, sobre las alcobas de Emma y de Bonis, sobre el teatro o sobre el Café de la Oliva. La ciudad se desdibuja hasta en su anónimo nombre, o en su condición, a veces pueblo, a veces capital de provincia. Los datos positivos son drásticamente eliminados en beneficio de la capacidad de sugerencia del narrador y de las posibilidades representativas y simbólicas del espacio: una mediana ciudad de provincias en la España postromántica y prerrevolucionaria de los sesenta, esos años bobos del reinado de Isabel II cuya crónica esperpéntica esperaba a Valle-Inclán.

Todas estas características hacen de *Su único hijo* esa experiencia irrepetible en que se subvierte la fórmula narrativa del Realismo-Naturalismo, pero en la que todavía no ha cristalizado ese nuevo tipo de novela que asoma en *Cuesta abajo*, y que llegará de la mano de Ganivet, y de las primeras novelas de Azorín y Valle-Inclán (Oleza, 1989c).

Tal vez el rasgo más innovador —respecto a la fórmula realista-naturalista— en la modalización temporal de esa novela sea de carácter aspectual. El relato clásico, desde el siglo XVI hasta el Naturalismo, es el relato de una acción completa en sí misma, en el que el tiempo tiene un aspecto fundamentalmente perfecto. Sin embargo, en *Su único hijo* no sólo hay un «después» de la acción, en el que los personajes siguen actuando, sino que el desenlace mismo resulta totalmente abierto: es un desenlace que contiene una afirmación y una negación, un triunfo y una derrota, y que deja las espadas en alto. Es un desenlace que casi no es desenlace. La novela se abre ante el lector, en quien solamente puede completarse. Como ha escrito Weiner (1976), desde otro punto de vista: «El empuje de la novela está dirigido hacia un punto futuro y hacia un personaje [el hijo] que no desempeña ningún papel activo en la obra. El retraso del clímax desequilibra la novela, que carece casi por completo de desenlace» (pág. 441).

Si el tratamiento del tiempo por la fabulación transgrede el sistema naturalista, el del espacio tiende a difuminarlo —en su materialidad— y a modalizarlo poderosamente. Así es cómo la distancia del espacio del narrador respecto al de los personajes se empapa de desprecio autorial: Bonis era «el último ciudadano del pueblo más atrasado del mundo» (pág. 226), que más que pueblo era «una melancólica y aburrida capital de tercer orden» (pág. 159).

El narrador de *Su único hijo* se ha autoconcedido todos los poderes del oficio. Su margen de conocimientos es enorme, y supera con mucho lo que los personajes saben de sí mismos. Este superávit sobre la conciencia de sus personajes le hace amo y señor de ellos, que carecen —para él— de secretos. Narrador plenamente omnisciente, nos retorna al narrador del primer Realismo. Sin embargo, y a medida que nos adentramos en la novela, del infinito conjunto de cosas que ese narrador podría contar —dados sus poderes— se va comprobando una selección unilateral: se aceleran, desaparecen o se difuminan los hechos materiales, los datos positivos, y la narración se sumerge golosa, con minuciosa complacencia, en la conciencia de los personajes, de manera que el lector recibe una imagen unilateral, casi exclusivamente interna, psicológico-

moral, de los sucesos. Y en ese adentrarse en las galerías interiores del alma, el narrador cumple la orden del crítico Clarín, cuando reflexionaba sobre *Realidad*, incitando «a la introspección del novelista en el alma toda, no sólo en la conciencia de su personaje». Y como ha subrayado toda la crítica, y especialmente la psicoanalítica, el narrador llega, por este camino, a revolver en las zonas más turbias del yo.

Consecuencia de todo ello es la profunda reconversión del papel del lector. Como ha escrito Richmond (1979, pág. XXIX): el «lector se ve desalojado de la cómoda posición pasiva que es propia de la narrativa tradicional y forzado a asumir ahora una posición más activa, correspondiente a las nuevas técnicas que en aquel momento despuntaban en la novela europea».

Por supuesto que son muchas las cosas inesperadas que ocurren, rompiendo el sistema de expectativas del lector, como ya expliqué. Pero el lector no sólo juega este papel a la defensiva, ante los saltos lógicos del relato. Le compete una desconocida —hasta entonces— iniciativa a la hora de imaginar los hechos y situaciones «reales» que se corresponden a los estados de ánimo, único material que a veces el narrador le entrega. Se exige de él una estrategia mucho más interpretativa que aquella a la que estaba habituado, pues posibles preguntas fundamentales, que afectan al corazón del relato, quedan sin contestar: ¿por qué ha de ser Emma, que es «vieja» y estéril, y además no ama a Bonis, la madre de su hijo, y no Serafina, que es joven, posiblemente fecunda y que sí le ama?. ¿por qué Emma pasa de estéril a fecunda?. ¿quién es el padre biológico de Antonio Reyes? A este estirón del narrador al lector, que lo arrastra al centro mismo de la novela, donde debe tomar sus decisiones, e interpretar en un sentido u otro, debe contribuir no poco el distanciamiento del narrador de sus personajes, del espacio y del tiempo: en la medida en que la novela nos habla de un pobre diablo que no sirve para nada, de una enferma de los nervios, de una ciudad de tercer orden y de unos días marcados por el mal gusto retórico de don Heriberto García de Quevedo, el lector adquiere un superávit respecto al mundo novelesco que le permite una mayor capacidad de interpretación. *Su único hijo* es tal vez la primera novela española en la que el lector implícito clásico deja paso al lector implícito contemporáneo. Decía Hafter (1980) que Alas no suele crear héroes, y que la mayoría de sus personajes componen un lamentable lote. Y Baquero Goyanes (1952b) anotaba que en esta novela «ha desaparecido casi por completo ese cordial aliento» de los cuentos, y que «quizá resulta la novela más fríamente narrada de todo nuestro siglo XIX», pues Clarín «parece evitar todo exceso afectivo, desinteresándose casi por completo de sus criaturas» (págs. 49-51).

Si algo caracteriza, por tanto, a la modalización de esta novela, es la rotunda e inesperada —en la época— desidentificación del narrador con respecto a su mundo y a sus criaturas. Una desidentificación nada neutral, como ha explicado Lissorgues (1982): la materia novelesca se «compone» desde una perspectiva eminentemente moral, que rehúye la impersonalidad naturalista, y que se otorga el derecho de superioridad sobre el mundo narrado.

Pero tal vez el mecanismo más eficaz de esta desidentificación y de esta superioridad del narrador sobre sus criaturas es la particular «manera» que adquiere la ironía narrativa. Una ironía que empapa de principio a fin la novela, y

la dota de su tonalidad más característica. Se trata de una ironía nada bonachona ni galdosiana. Es degradante, caricaturesca, feroz, no duda en llamar «lechu-guino» y «enfermucha» a sus protagonistas, y se vale de contrastes brutales para conseguir sus efectos (Oleza, 1990, págs. 96-100).

Si en *La Regenta* el lector se mueve en el ámbito de la tragedia, aquí lo hace en el de una comedia bufa y cruel. No es de extrañar, por tanto, que ya Baquero Goyanes (1952b, pág. 98) hablara del «trágico aire de esperpento, de macabra carnavalada», de la novela, y que le siguiera Gramberg (1958, pág. 113) definiendo a Emma como «otro representante del “esperpentismo” humorístico de Clarín», o Bandera (1969, pág. 226), para quien los personajes son «máscaras vacías, auténticos esperpentos (dignos precursores de esos otros personajes, también grotescos, de Valle-Inclán)», ni que sobre ello venga insistiendo actualmente una multitud de críticos.

Nos encontraríamos, por tanto, con la primera gran experimentación en una estética del esperpento si no fuese porque esa distancia abismal del narrador no se mantiene estable, sino que se mueve, y se mueve por saltos bruscos, que se precipitan en el interior del personaje, muy especialmente en el interior de Bonis, donde se neutraliza la distancia, sobre todo a medida que avanza la novela y la esperpentización queda suspendida aquí y allá por momentos de plena identificación del narrador con su criatura. La culminación de este proceso tiene lugar en el capítulo 16 y último, en el que momentos de íntima identificación del narrador con su personaje son bruscamente interrumpidos por la ironía, para volver de nuevo a la identificación en un vaivén de vértigo, a veces en muy pocas líneas, lo que proporciona al relato esa tensión límite entre impulsos contradictorios, la catarsis dostoievskiana y la demiurgia valleinclanesca, la compasión y la befa, y desestabiliza al lector. Cuando ello se ha conseguido plenamente, en el momento supremo, se enfrentan Serafina y Bonifacio, la fabulación se eclipsa, y un narrador que ha sido prolijamente omnipresente y despótico a lo largo de toda la novela, de pronto se calla, «vase por el foro», y se cuida muy mucho de decirnos quién de los dos tiene la razón, aunque deje la última palabra a Bonifacio Reyes. Culmina así la novela el repertorio de sus transgresiones.

6.3.6. La contestación ideológica de *Su único hijo* a *La Regenta*

La conexión entre el tema de la paternidad/maternidad y el de la realización personal es muy temprana en Clarín. Al margen del cuento de *Las dos cajas* (1883) (García Sarriá, 1975; Oleza, 1984; Richmond, 1985, 1990), es forzoso recordar aquel *El diablo en Semana Santa*, que contiene en esquema el argumento de *La Regenta* (1885). Sin embargo, el cuento no acaba en tragedia, como la novela: el conflicto se disuelve gracias al hijo de la jueza, hijo que Ana Ozores no tiene.

Aproximadamente diez años más tarde de *La Regenta*, el tema vuelve a aparecer en toda una batería de cuentos (Oleza, 1988): *Cambio de luz* (1893), *Un grabado* (1894), *La noche mala del diablo* (1894) o *Viaje redondo* (1895). Todos ellos comparten el horror de la condición humana como «una infinita orfandad», el «espanto» de «un universo sin padre [...] por lo azaroso de su suerte», la nece-

sidad de una presencia divina para que el sentido del cosmos no se desmorone en el absurdo, y sobre todo el papel del Hijo, que como en el Evangelio revela al padre y en esta revelación adquiere una capacidad redentora.

Entre *La Regenta* (1885) y estos relatos (1893-1895), *Su único hijo* (1891) se configura como la primera respuesta global a la catástrofe moral denunciada en la novela de Vetusta. Bonifacio Reyes encuentra una vía de realización personal allí donde Ana Ozores no encontró más que frustración. A ambos los condena la opinión social, pero Ana Ozores es derrotada además personalmente y Bonifacio Reyes no. Ana pierde todas las batallas y se queda sola con su sufrimiento. Bonifacio pierde la batalla de los demás, pero gana la suya propia, la de su fe y, con ella, la de su propia dignidad.

Pero esta primera respuesta global no se produjo en solitario. Hasta qué punto la temática de la paternidad y del hijo obsesionaba al Clarín que escribe *Su único hijo*, es algo que demuestran no sólo los relatos posteriores ya citados, sino esa espléndida *Doña Berta* (1891), compañera de gestación de *Su único hijo*, como muestran las cartas a sus editores (Blanquat & Botrel, 1981, pág. 56). En *Doña Berta* la protagonista abandona sus posesiones, vende todo lo que ha sido su vida, ese paraíso oculto de la montaña asturiana donde ha vegetado durante tantos años, por una decisión radical y dramática, la de lanzarse al mundo en busca de la imagen de su hijo muerto y devolverle la honra, supuestamente perdida en el juego. Aquí es la madre, no el padre, quien se encuentra a sí mismo en la busca del hijo. La desproporción entre sus pobres recursos y la ambición del proyecto, así como la hostilidad del medio, son los mismos que en *Su único hijo*. La condición fantasmagórica del hijo, la vejez desamparada de la heroína y el carácter retroactivo de la búsqueda (una especie de loco deseo de recuperar toda una vida perdida inútilmente) confieren a la novela corta su diferencia respecto a la larga, y le proporcionan ese tono sentimental y patético que Clarín confesaba perseguir en sus cartas. La historia de *Doña Berta* es, en cierta forma, la que podría haberle ocurrido a Bonifacio Reyes en caso de renunciar al proyecto de *Su único hijo*, y refuerza así la parentoría necesidad de ese proyecto.

La respuesta a la catástrofe moral de *La Regenta* que Clarín elabora con *Su único hijo*, *Doña Berta* y, después, con los relatos ya citados, se formula como posible dentro del cuadro de la religión de la familia, verdadera y específica aportación de Clarín al vasto movimiento filosófico espiritualista que conmueve el fin de siglo, y es consecuente —aunque de planteamientos más individualistas— con la filosofía del amor-caridad del Galdós de los años noventa y con el cristianismo redentorista de Tolstoi. Es difícil de comprender, *históricamente*, una novela como *Su único hijo* sin estos compañeros de viaje, formando parte de una actitud de conjunto en la que Clarín participa con sus relatos, sus novelas, sus ensayos (*Un discurso*, las conferencias del Ateneo...), o su crítica literaria (a partir de *Mezclilla* pero, sobre todo, con *Ensayos y revistas*), y lo hace en un escenario netamente europeo, donde su voz resuena junto a las de Galdós y Pardo Bazán, pero también junto a las de Ibsen, Tolstoi Dostoievski, Bourget, Rod, Margueritte, Renan, Bergson o Fogazzaro.

6.4

La obra novelística de Emilia Pardo Bazán

El hecho de que Emilia Pardo Bazán (1851-1921) fuera católica y a la vez defensora del Naturalismo literario siempre ha originado polémicas e intentos de conciliación de tal paradoja. Incluso se puede decir que esta preocupación ha falseado la evaluación crítica de la obra de la autora gallega porque se han pasado por alto otros aspectos quizá de mayor importancia. El Naturalismo en su sentido estricto es una forma del Realismo que se afilia explícitamente al método y a los presupuestos filosóficos de las ciencias naturales. En este contexto el novelista adopta el papel de observador de la realidad más bien que el de inventor de un mundo ficcional, y estructura su novela sobre un seudo-experimento científico. Acumula datos relacionados con cierta situación humana y formula una hipótesis que somete luego a prueba en la acción del relato. El resultado de este experimento o confirma o (con menos frecuencia) refuta la hipótesis inicial.

Doña Emilia, que había pasado la década de los años setenta instruyéndose extensamente en la ciencia y la filosofía modernas y leyendo las obras de escritores como Dante, Shakespeare, Milton, Goethe y Heine, se entusiasmó ante la posibilidad de efectuar una síntesis entre las artes y las ciencias (véase capítulo 8.1). Al descubrir al final de los años setenta las obras de los novelistas franceses como Zola, los hermanos Goncourt y Flaubert, se dio cuenta de que su concepto de la novela como invención evasionista era falso, y que, al contrario, este género tan despreciado le ofrecía la capacidad de conciliar dos aspectos de su sensibilidad: el intelectual y el estético. Respecto a su estética hay que decir que doña Emilia siempre se consideró como afiliada a la tesis de «el arte por el arte». Aunque católica y algo carlista, se oponía al arte moralizador, creyendo que el primer propósito del arte era la realización de la belleza. Sería aventurado afirmar que de la suma de las declaraciones de doña Emilia sobre la novela se puede deducir una teoría consistente y consecuente (Clémessy, 1981, pág. 211). Sin duda a veces incurre en la contradicción. Pero su postura más característica depende de esta teoría del arte por el arte y se resume en una frase que empleó para calificar la obra de los hermanos Goncourt: «Extraen de la vida actual lo artístico, como del oscuro carbón hace el químico surgir la deslumbradora luz eléctrica» (*Obras completas*, III, pág. 613). La actividad del artista, análoga a la del creador, así como a la del científico, saca luz de la oscuridad, y en este contexto el estudio de la vida contemporánea no se opone a la realización de la belleza.

En el momento de definir la belleza, doña Emilia tendía a seguir a Théophile Gautier y a los hermanos Goncourt, adoptando la pintura como su modelo; es decir, para ella la belleza era ante todo, en la primera etapa de su carrera, la creación de impresiones visuales, la reproducción de la textura y los colores del mundo externo. En un comentario elocuente y revelador sobre la influencia de los Goncourt en la literatura, afirma que «es forzoso que se deje sentir [...] en el estilo literario de todo verdadero artista, que habrá de propender cada día más a reemplazar la pálida abstracción, la nebulosa generalidad, con la palabra gráfica y pintoresca, la intensidad de la sensación y la visión lúcida de las cosas exteriores,

que ya no nos parecen materia inerte, *que gracias al esfuerzo del arte expresan, hablan y hasta lloran*» (*Ibíd.*, pág. 962; la cursiva es nuestra). Así que la belleza literaria resulta de la animación, mediante el estilo, del mundo inanimado (*Ibíd.*, pág. 614; también González-Arias, 1989).

Sin embargo, y a pesar de esta convicción de que el arte no debía tener un propósito docente, la incorporación en la narrativa de una estructura experimental necesariamente entraña un fuerte ingrediente de determinismo, puesto que el método experimental está basado en el concepto de la regularidad del mundo fenoménico. Doña Emilia era consciente del dilema: al seguir el modelo científico inevitablemente se proponía probar una tesis, lo que disonaba con su postura estética y, por otra parte, el determinismo inherente al método experimental casaba mal con el concepto católico del libre albedrío. En *La cuestión palpitante* (1883), y en otros escritos, doña Emilia, o insistía en que no aceptaba el determinismo materialista o sostenía que a la luz de la doctrina del pecado original no era imposible armonizar la bestia humana de las novelas de Émile Zola con el hombre caído y esencialmente corrompido del dogma católico (Hemingway, 1980, págs. 341-349).

Sea cual sea la verdad de esta cuestión tan espinosa, lo cierto es que las primeras novelas de Pardo Bazán están saturadas del profundo pesimismo respecto a la vida humana, característico del Naturalismo. En *Un viaje de novios* (1881) la novelista aborda el tema de la consideración de la mujer a través del caso de su protagonista, Lucía¹⁰. Ésta, persuadida, por obediencia a la voluntad de su padre, a casarse con un hombre superficial, cruel y bastante mayor que ella, se ve obligada a abandonar toda esperanza de amor y felicidad. Doña Emilia recalca al lector que la sistemática infantilización de la mujer, debida a su falta de educación, la deja indefensa ante la ambición y vanidad masculinas¹¹. Otra nota de pesimismo se oye en la ideología schopenhaueriana de Arregui, hombre digno e inteligente de quien Lucía se enamora durante el viaje de novios. Este precursor de Fernando Osorio y Andrés Hurtado de las novelas de Baroja, es el primero de los muchos personajes decadentistas recurrentes a lo largo de la obra de Pardo Bazán. Así pues, en la experiencia de Lucía y Arregui (así como en

¹⁰ La primera novela (aparte de una obra temprana inacabada, *Aficiones peligrosas*, 1866, desenterrada por Clémessy y publicada en edición de Juan Paredes Núñez, 1990) de doña Emilia fue *Pascual López* (1879), considerada, al publicarse, como realista, por su tratamiento picaresco de la vida estudiantil de Santiago de Compostela. Pero esta novela, con su intriga esencialmente romántica y sus arcaísmos lingüísticos, debe poco al Realismo decimonónico y por eso no figura en este examen de la trayectoria novelística de Pardo Bazán.

¹¹ El papel del feminismo en las novelas de doña Emilia de los años ochenta es difícil de evaluar dada su desaprobación de la literatura propagandística. Como señala acertadamente Henn (1988a, pág. 104), la autora rara vez defiende explícitamente en sus novelas tempranas sus ideas sobre la posición inferior de la mujer en la sociedad española. Mayoral (1987, pág. 30) asegura que «no estamos ante un ensayo feminista, ni ante un panfleto, sino ante una novela psicológica, en la cual las tesis se supeditan a la creación estética». Véase también Cook (1976, 1977), Giles (1980), Scanlon (1990), Schmidt (1974) y Rodríguez (1991).

otros aspectos de esta novela, por ejemplo, el cinismo de la vida política, los intentos de la burguesía ascendente de afianzar su situación social) se evidencia una seria preocupación por estudiar la sociedad contemporánea; es decir, el programa del Realismo.

El hecho de que la evaluación implícita que hace la novelista de esta sociedad sea tan negativa quizá explique la sensación que uno tiene de que se interesa más por la forma que por el fondo de la novela. Efectivamente, en el prefacio a la primera edición la autora nos dice que originariamente concibió la obra como libro de viaje y sólo más tarde resolvió novelar. La índole híbrida de *Un viaje de novios* se delata en su estructura deslavazada. Siguiendo el modelo de los Goncourt, la novela consiste en una serie de cuadros basados en los apuntes hechos por la novelista durante una estancia en Vichy, Francia, en 1880. Cada viñeta es independiente de las otras y la intriga es descosida, dando la impresión de cierta falta de consistencia en su concepción.

Sin embargo, quizá la parte más interesante de este libro sea precisamente el aspecto no novelístico, en el sentido tradicional del término: los numerosos experimentos en el uso de la lengua para crear impresiones visuales y cromáticas. Pongamos por caso el momento en que Lucía pasea por un parque en otoño:

Hojas había muy diferentes entre sí: unas oscuras, en descomposición, vueltas ya casi mantillo; otras secas, quebradizas, encogidas; otras amarillas, o aun algo verdosas, húmedas todavía con los jugos del tronco que las sustentara (*Obras completas*, I, pág. 125).

El ojo de la novelista nota y registra las diferencias entre las hojas. La acumulación de adjetivos (secas, quebradizas, encogidas; amarillas, verdosas, húmedas), que dan una impresión cada vez más exacta de lo observado, es una característica fundamental del estilo de esta novela. De los abundantes ejemplos de este estilo colorista que se podrían aducir parece desprenderse que, a pesar del argumento feminista y otros aspectos del contenido de la obra, doña Emilia la consideraba más que otra cosa como una especie de museo novelístico de pinturas. A este respecto, su realismo temprano se distingue del de un Galdós o de un Alas, cuya obra fue rara vez influida por el colorismo de los Goncourt.

La Tribuna (1883) está ambientada en Marineda (La Coruña) en la época revolucionaria y es la primera novela española que se ocupa sistemáticamente del proletariado. La obra trata de Amparo, cigarrera en la Fábrica de Tabacos, que se entusiasma por la República Federal y llega a ser líder de las cigarreras (de aquí su apodo, La Tribuna). Pero sus ambiciones son desbaratadas por un oficial del ejército, Baltasar Sobrado, quien la seduce, dejándola encinta y abandonándola. Reaparece aquí el pesimismo de doña Emilia acerca de la precaria situación de la mujer, así como su cinismo respecto a la eficacia de la actividad política. En algunos aspectos esta obra mantiene las mismas técnicas novelísticas empleadas en *Un viaje de novios*, pero en otros demuestra un adelanto en el arte de novelar. Salta a la vista la inspiración pintoresca en los copiosos cuadros llenos de color del mundo natural o de la vida marinedina. Siguiendo el sistema de Zola, el novelista pasó dos meses en la Fábrica de Tabacos, documentándose sobre la organización del trabajo y el modo de ser de las cigarreras. Sin embargo, esta obra, a diferencia

de *Un viaje de novios*, no es una colección de cuadros más o menos inconexos; todas las descripciones contribuyen a crear un cuadro unificado de las condiciones de trabajo y de vida de la Marinada obrera, sobre todo dentro de la fábrica.

Otro aspecto de *La Tribuna* que ha llamado la atención de la crítica es la supuesta influencia del naturalismo de Zola (Brown, 1971; Clémessy, 1981, págs. 313-352). Como ha señalado Francisca González-Arias, hay una clara relación intertextual con *L'Assommoir* de Zola, y existen muchos paralelos entre el tratamiento de Amparo y el personaje de Nana en la novela francesa. Sin embargo, lejos de aprobar la estética zolesca, los paralelos sólo subrayan los marcados contrastes entre las dos novelas. El ambiente popular y degenerado de París que corrompe a Nana difiere netamente del ambiente, también popular pero no degenerado, en que se educa Amparo. En Marinada la población obrera tiene sus vicios y sus virtudes, y la mezquindad y la generosidad conviven. De ahí que Amparo no esté condenada por su medio ambiente a caer en el vicio, como le sucede a Nana: su única «caída» es más resultado de ambición e ingenuidad que de condicionamientos externos. Tampoco parece influir en su conducta la ley de la herencia, como en el caso de Nana. Además, la descripción de la Fábrica de Tabacos y las cigarreras tiene varios puntos de contacto con la correspondiente descripción del taller de flores artificiales en *L'assommoir*; pero, a diferencia de Zola, doña Emilia insiste en las calidades positivas de la vida fabril. Por lo tanto, no es del todo justificado afirmar, como a veces ocurre, que *La Tribuna* es «naturalista por todos lados» (Clarín, 1885, pág. 113). Se trata más bien de un intento de presentar un cuadro equilibrado de la vida y la conducta humana, por lo menos en su forma española. Y para los que conocen el texto de Zola hay otro mensaje oculto que les indica lo que *La Tribuna* no es, tanto como lo que es. En este sentido, doña Emilia reconoce su deuda con el admirado escritor francés, pero siempre con distinguos y serias reservas.

La deuda más importante es, desde luego, la documentación directa que informa la composición de la novela. Este procedimiento suscita otra cuestión más: la de la moraleja. Como doña Emilia admite en el prólogo, a pesar de su intención puramente artística e imparcial, ha entrado en su obra un doble mensaje: el absurdo de la fe que pone el pueblo en reformas políticas y el buen fondo de la clase obrera española. Curándose en salud, se defiende contra posibles críticas y sostiene que sus conclusiones se han desprendido naturalmente de los hechos mismos. Sería ingenuo suponer que los hechos se interpretan por sí mismos, pero conviene señalar que la tesis esencial de doña Emilia es que sus interpretaciones han sido formuladas a base de observaciones empíricas y que no ha compuesto la novela partiendo de nociones preconcebidas o *a priori*, como habría hecho, por ejemplo, Pareda. Como dice en varios lugares, siempre que el novelista cumple su deber como artista, realizando la belleza, otros propósitos de menor importancia pueden ser admitidos. Sin poder puntualizar aquí más sobre la definición práctica de la belleza, nos limitamos a citar a doña Emilia, quien dice en el prólogo que su intención ha sido «alcanzar la verosimilitud artística, el vigor analítico que *infunde vida a una obra*» (*Ibíd.*, pág. 103; el subrayado es nuestro).

En 1880 doña Emilia había escrito que «dos terrenos es dado recorrer al novelista: el mundo exterior con sus varias perspectivas y pintorescos accidentes, y el interior que brinda al análisis su inagotable riqueza de sentimientos, con los

diversísimos matices que en cada individualidad adopta»¹². Es evidente que en sus primeras obras la novelista optó por recorrer el terreno del «mundo exterior». En cambio, en *La cuestión palpitante*, que empezó a publicarse poco después de terminada *La Tribuna* en otoño de 1882, declara que «de todos los territorios que puede explorar el novelista realista y reflexivo, el más rico, el más variado e interesante es sin duda el psicológico» (*Obras completas*, III, pág. 654). Las primeras señales de este cambio de énfasis se dejan ver en *El cisne de Vilamorta* (1884), cuya acción se desarrolla en Vilamorta (Carballino), en la provincia de Orense. El protagonista (el Cisne), Segundo García, es un joven poeta de corte romántico, mimado por una maestra de escuela, Leocadia Otero, quien se ha enamorado de él. El poeta, sin embargo, se apasiona por Nieves, la mujer del prohombre político de la ciudad, y la persigue sin éxito. Sufre un desengaño total cuando Nieves, que ya ha enviudado, sale para Madrid, y un tomo de poesías suyas es mal recibido por la crítica. Él se embarca para América y Leocadia se suicida. En la historia de la maestra, violada y dejada encinta por su tío y abandonada por Segundo, reaparece el tema de la mujer como víctima.

Aunque éste sea el primer estudio psicológico de Pardo Bazán, todavía contiene muchas descripciones coloristas. Es más: en esta obra se estrena doña Emilia como paisajista con cuadros esmeradamente compuestos del marco natural de Orense, aspecto de su obra que va a ocupar un puesto importante en *La madre naturaleza*. Pero el rasgo más notable de *El cisne de Vilamorta* es el interés psicológico. Como han señalado Pattison (1971a, pág. 47), Valis (1986b, pág. 299) y Clémessy (1987a, pág. 40), esta novela sigue el ejemplo de *Madame Bovary* de Flaubert, con su sátira del romanticismo provinciano y el suicidio de Leocadia; y quizá la inspiración flaubertiana animó a la novelista a dar este nuevo paso en su trayectoria novelística. Lo cierto es que se propone estudiar los orígenes del falso romanticismo de Leocadia y de Segundo, así como el «estado ambiguo» del alma de Nieves, tironeada entre la atracción de la aventura y su virtud arraigada. Pero hay que observar que la psicología de *El cisne de Vilamorta* es relativamente superficial y que sólo en *Los pazos de Ulloa* empieza la autora a explorar las complejidades ocultas del alma humana.

Este hecho no se podría adivinar leyendo los escasos comentarios de doña Emilia sobre la novela en los *Apuntes autobiográficos* que encabezaron la primera edición. Allí nos dice que «en *Los pazos* estudié la montaña gallega, el caciquismo y la decadencia de un noble solar» (*Obras completas*, III, pág. 727). Estos tres temas (y se debe suponer que el término «montaña gallega» denota la vida rural gallega, porque en realidad la descripción del paisaje desempeña un papel muy limitado en *Los pazos*) forman parte del experimento que informa la novela, indicando la clara influencia de la novela experimental zolesca. La hipótesis se adelanta al final del capítulo segundo: «La aldea, cuando se cría uno en ella y no sale de ella jamás, envilece, empobrece y embrutece» (*Obras completas*, I, pág. 174). Don Pedro, el supuesto marqués de Ulloa, y la sociedad que le rodea, representan la naturaleza; Julián, el capellán, y Nucha, la mujer de don

¹² «Estudios de literatura contemporánea: Pérez Galdós», *Revista Europea*, número 316 (15-V-1880), págs. 347-350.

Pedro, son los representantes de la civilización. El notable fracaso del intento de Julián de civilizar a don Pedro, animándole a casarse y exponiéndole a la influencia de la moralidad cristiana, se dirige a demostrar la tesis: ni la civilización ni la religión son suficientemente poderosas para neutralizar los efectos envilecedores de un medio ambiente barbarizante. En este ambiente primitivo la degradación moral contamina también a la vida política, y en las elecciones sólo entran en juego intereses mezquinos. Se trata en efecto de «un combate naval en una charca» (*Ibíd.*, pág. 253). Con aún más énfasis, el pazo, con su biblioteca abandonada y atacada por la polilla y su jardín de estilo francés ya cubierto de malas hierbas, confirma el triunfo de la naturaleza sobre la civilización.

Cabe apuntar, sin embargo, que el experimento no resulta del todo convincente. Tanto Julián como Nucha son en distintas maneras personalidades débiles y atípicas del mundo que representan. Por consiguiente, a través de su derrota no se podría generalizar sobre la fuerza relativa de la naturaleza y la civilización. Es lícito especular que si don Pedro hubiera elegido como esposa a Rita, hermana de Nucha y mujer de cuerpo sano y voluntad firme, o si Nucha hubiera tenido un niño en vez de una niña, el resultado del experimento habría sido muy diferente.

Pero la fascinación de *Los pazos* no estriba en sus malogradas pretensiones científicas, sino en lo que, quizá casualmente, llega a ser un estudio de la vida mental y sentimental de Julián. Es probable que en la concepción original de la novela él no fuera más que un personaje secundario, parte del experimento; pero a medida que avanza el argumento, parece interesar cada vez más a la autora hasta el punto de convertirse en el personaje principal. Él es el personaje en cuya conciencia la novelista bucea más hondo. Su temperamento linfático-nercioso se vuelve, debido al ambiente exclusivamente femenino en que ha transcurrido su infancia, mansedumbre e ingenuidad incorregibles. Tal es la personalidad llamada a imponerse a la barbarie de Ulloa. El contraste resulta a veces cómico. En una ocasión, por ejemplo, decide que no puede sancionar con su presencia el concubinato del marqués y su criada, y dignamente se dispone a marcharse. Pero pronto se agota su energía y con el pretexto de que falta un pañuelo y que no entra su sombrero en la maleta, abandona tal resolución. Sin embargo, la presentación de Julián no es siempre cómica. En un episodio de una intensidad sobrecogedora la novelista dramatiza sus aprensiones y temores: la famosa pesadilla en la que se transforman de modo fantasmagórico los lances de su vida real (Clémessy, 1987b, págs. 86-87; Feal Deibe, 1971; Hemingway, 1983, págs. 29-31; Lott, 1969; Mayoral, 1986, págs. 87-89; Thompson, 1976).

El 7 de julio de 1885, doña Emilia escribe al novelista catalán Narciso Oller, que «ahora al leer el segundo tomo de *La Regenta*, me he encontrado yo con un cura enamorado de una dama: esto mismo, aunque en bien distinta forma y modo, danza en la novela que traigo entre manos»¹³. Este amor sacrílego no es,

¹³ Epistolario de Narciso Oller y Moragas, Instituto Municipal de Historia, Barcelona, N.O.-I-1147. Véase también N. Clémessy, «Une correspondance littéraire: Emilia Pardo Bazán à Narciso Oller», *Aspects des Civilisation Ibérique, Amérique Latine, Espagne*, Univ. de Saint-Etienne (1979), págs. 169-189; M. Mayoral, «Cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller (1883-1890)», *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, vol. II, Universidad de Granada (1989), págs. 389-410.

en la novela, patente, por la sencilla razón de que tampoco lo es al capellán. A diferencia de Alas, quien pone de manifiesto los sentimientos y motivos de su Magistral megalómano, casi diabólico, Pardo Bazán cubre sistemáticamente las huellas de la pasión de su capellán. Por otra parte, sin embargo, da al lector una serie de indicaciones de la existencia de tal pasión: el fervor con que anima al marqués a elegir a Nucha como esposa, los sentimientos paternales que abraza por su hija, el hecho de que es penosamente consciente de haber sustituido al marido dentro de la familia, y la turbación «inexplicable» que experimenta al darle a Nucha la mano. Pero el indicio más revelador es la manía del capellán de ver en Nucha una segunda Virgen María. La imagina como si fuera la Virgen en los cuadros de la Visitación, o en las representaciones de la Soledad y la Dolorosa. En la conciencia de Julián tales comparaciones expresan la pureza de Nucha, y está convencido de que se mantendrá siempre sin mancha. Para el lector atento, sin embargo, esta santificación de Nucha delata la tentativa de Julián de reconciliar su vocación sacerdotal con sus instintos humanos. Como sacerdote, no se le permite amar más que a una mujer: la Madre de Dios. A ella sola le es lícito consagrar su devoción. Así pues, por un inconsciente proceso de transferencia prefreudiana, Nucha se metamorfosea en la Virgen, y así Julián se autojustifica a sí mismo el amor que siente por ella.

Con este análisis de sentimientos suprimidos por inaceptables, habla la novelista por primera vez con su propia voz. Apartándose del simplista modelo explicativo de la psicología característico del naturalismo zolesco, se centra en el misterioso y conflictivo reino de las emociones humanas. Como sugerí más arriba, en *Los pazos de Ulloa* no faltan imperfecciones; pero, ¡feliz culpa!, al luchar con esta obra híbrida (medio experimento, medio estudio psicológico) quizás encontró doña Emilia su verdadero fuerte: la observación irónica de la tendencia humana a la ilusión y al autoengaño. En esto consiste el gran acierto de una novela que la autora, de haber atisbado al principio su alcance final, acaso hubiera titulado no *Los pazos*, sino *El capellán de Ulloa*.

La madre naturaleza, segunda parte de *Los pazos*, elabora hasta cierto punto material ya bosquejado en la novela anterior; pero en algunos aspectos marca un rumbo nuevo. En sus *Apuntes autobiográficos* doña Emilia declara que «en *La madre naturaleza* doy rienda a mi afición al campo, al terruño y al paisaje» (*Obras completas*, III, pág. 728) y se autodenomina «incansable paisajista» (*Ibid.*, pág. 707). Aunque en realidad es menos paisajista de lo que dice, es innegable que en *La madre naturaleza* abundan brillantes descripciones del campo orensano; pero a diferencia de lo que sucede en *Un viaje de novios*, no sucumbe la autora a la tentación de pintar por el puro gusto de pintar. Todos los cuadros de paisaje adelantan el desarrollo del tema principal, es decir, la relación del hombre con la naturaleza. Este tema da forma a lo que en la superficie parece ser un auténtico experimento naturalista.

La hipótesis se formula por boca de Antón, el *algebrista*, cuando dice que «un hombre valerá [...] más que los animales; pero poder [...] no puede más que un buey» (*Obras completas*, I, pág. 295). Aunque el hombre sea una criatura privilegiada dentro de la creación, en lo que concierne al funcionamiento de su constitución corporal no tiene más dominio sobre su destino que las bestias. La teoría se pone a prueba en la experiencia de Manola y Perucho. Los dos hermanastros,

ignorantes de su parentesco, se han educado en el seno de la naturaleza; al alcanzar la pubertad se enamoran y, en un marco natural idílico, casi inconscientemente, se entregan a la unión sexual. De este modo se confirma la hipótesis: siempre que desconozcan que sean hermanos, no serán más capaces de resistir a la fuerza arrolladora del instinto sexual de lo que serían los pájaros o cualquier otra bestia.

A nivel empírico esta conclusión resulta ineludible. Pero las implicaciones morales son más ambiguas y para desenredarlas hay que acudir a *La faute de l'abbé Mouret* de Zola, novela con que *La madre naturaleza* tiene una fuerte relación intertextual. Serge Mouret y Albine en su jardín edénico, Paradou, son evidentemente los prototipos de Perucho y Manola en su paraíso gallego. Si éstos ignoran su consanguinidad y el tabú contra el incesto que implica, Serge ha olvidado el pasado (su condición sacerdotal) y la disciplina eclesiástica del celibato. Existe, sin embargo, una decisiva diferencia entre el experimento montado por los dos autores. Según parece, no hay ninguna incertidumbre en las afirmaciones ideológicas de Zola: la religión es perniciosa por su moralidad antinatural. Esta convicción se pone en boca de los dos librepensadores de Zola, Pascal y Jeanbernard, que son hombres ilustrados con los que el lector no puede menos que simpatizar. En cambio, el representante de la teología católica, el *frère* Archangias, es inequívocamente repugnante.

En *La madre naturaleza* la presentación del argumento es mucho más compleja. La naturaleza tiene tres abogados: Gabriel Pardo, Antón, el *algebrista*, y Máximo Juncal, el médico. Gabriel es, sin duda, honrado e inteligente, pero por otra parte ingenuo y notoriamente inconsecuente en sus opiniones. En un capítulo clave (el 8) se nos muestra su vida como una serie de compromisos apasionados seguidos inevitablemente de amargos desengaños. Antón es pintoresco y gracioso, pero algo ridículo y está constantemente borracho. Juncal es generoso y legal, pero proclive a manías excéntricas y a un anticlericalismo absurdamente exagerado. Por tanto, ninguno de los tres ideólogos se puede calificar de portavoz de la autora, como lo son Pascal y Jeanbernard. Pero tampoco es cierto que la autora hable por boca de Julián, el sacerdote. Aunque se le presenta como un cura digno y asceta, el lector probablemente siente que, como asegura Osborne, «se comporta de un modo tan poco cristiano [al final de la novela] que [...] pierde mucho de nuestro respeto y de nuestra simpatía» (1964, pág. 64). El hecho de que estuviera (¿sigue estando?) enamorado de Nucha y sienta remordimientos por haberle animado a casarse en vez de meterse monja hace algo sospechosos sus motivos para apoyar la intención de Manola de dedicarse a la vida religiosa. Así pues, aunque la narradora no nos indica que debemos discrepar del criterio perfectamente ortodoxo de Julián, en el sentido de que la naturaleza humana está caída y necesita de la acción redentora de la gracia divina, el lector siente que su expresión aquí es algo insincera e inhumana. En la última página, cuando Gabriel declara «Naturaleza, te llaman madre... Deberían llamarte madrastra» (*Obras completas*, pág. 410), puede parecer que ya ha aceptado los razonamientos del capellán. Pero en realidad su cambio de opinión respecto a la naturaleza se debe más a su despecho amoroso al darse cuenta de que Manola, con quien se ha propuesto casarse, se sacrifica por amor a Perucho.

Así pues, la narradora no confirma las opiniones de los abogados de la naturaleza; pero tampoco apoya los criterios católicos de Julián. La cuestión de si la naturaleza es benévola, malévola o indiferente queda abierta. Pero ¿cuál fue la intención de doña Emilia al montar un experimento que luego frustra, impidiendo su conclusión esperada? La solución parece radicar en el diálogo que ha entablado con la novela de Zola. Pretende disociarse de las simplistas generalizaciones características del positivismo zolesco respecto a una cuestión tan compleja como el puesto del hombre dentro del orden natural. Por contraste, nos da en *La madre naturaleza*, no una tesis, sino una meditación sobre el mito de la caída del hombre. Perucho y Manola son hijos de una naturaleza que los sostiene, pero que al mismo tiempo los lleva al borde de un abismo. Su conciencia moral (lo que los distingue de las bestias) indica su potencialidad divina; pero también es la causa de su sufrimiento, al echarlos del paraíso de la inconsciencia moral. El caso de Gabriel Pardo es ligeramente distinto. Una serie de desencuentros filosóficos y afectivos le ha producido una abulia que sólo puede ser aliviada mediante una idealización de la naturaleza. Busca, fantaseando alrededor de los adolescentes hijos de la naturaleza, una condición espontánea, no contaminada por la introspección corrosiva. ¡Quimera imposible! Así que subyace en la narrativa una sensación melancólica (muy diferente en su tono de las declaraciones dogmáticas de Julián) de que, por cierta que sea la esperanza de gloria futura, hasta que ésta se realice más allá de la tumba, la suerte del hombre será el sufrimiento, debido al conflicto entre sus impulsos naturales y su conciencia moral. Toda la psicología de esta novela arranca de este presupuesto (Clémessy, 1981, pág. 349).

La madurez filosófica, tanto como el dominio técnico, de *La madre naturaleza* reaparecen en las dos novelas siguientes, *Insolación* y *Morriña*, ambas publicadas en 1889. En estas encantadoras obras, ambientadas por primera vez en Madrid, se continúa el estudio del autoengaño evidente en las obras anteriores, combinando ahora el humor con la seriedad analítica. Igual que *La madre naturaleza*, estas dos novelas están basadas en un experimento frustrado. Efectivamente en el caso de *Insolación* se trata de dos experimentos frustrados. La hipótesis del primero, formulada en el capítulo 2 por Gabriel Pardo, propone que en España todos, sin excepción de la gente fina, son en el fondo salvajes. Especifica que también las señoras «pagan tributo a la barbarie» y que también Asís, la respetable y recatada protagonista, «sería capaz, al darle un rayo de sol en la mollera, de las mismas atrocidades que cualquier hija del barrio de Triana o de Avapiés» (*Obras completas*, pág. 417). En los capítulos siguientes (del tres al ocho) la hipótesis se somete a prueba cuando Asís se deja acompañar a la Feria de San Isidro por el disoluto y mujeriego Diego Pacheco. Allí el sol la marea, y la dama se encuentra en una situación muy indecorosa. Ya que el sol ha revelado su barbarie inherente, la hipótesis, con sus implicaciones deterministas, queda demostrada. La demostración, sin embargo, no es más que aparente, porque la autora subvierte sigilosamente el experimento, introduciendo una variable importante —la propia voluntad de Asís—. Ella admite ante sí misma que «mareo, alcohol, insolación» eran pretextos y que «lo que me pasa es que [Pacheco] me gusta [...] y punto redondo» (pág. 456). Se puede deducir de esta confesión que, con o sin el sol, ella era más consciente de su conducta de lo que quiere creer.

La segunda hipótesis, también articulada por Gabriel, plantea la proposición de que, debido al doble criterio aplicado a hombres y mujeres en asuntos sexuales, una mujer que ha incurrido en «un momento de extravío» se siente obligada a casarse o meterse monja. Como consecuencia «es monja sin vocación o es esposa sin cariño» (pág. 448). La primera posibilidad ya ha sido ilustrada en el destino de Manola. La segunda se insinúa en el desenlace de *Insolación*, cuando Asís decide casarse con Pacheco, al parecer porque, habiendo nacido «para vivir con orden y con decoro» (pág. 438), prefiere ponerse a bien con la sociedad. A juzgar por la ingenuidad de Asís y la ligereza de Pacheco, sería aventurado pronosticar para ellos la felicidad matrimonial. Aun así, la narradora se abstiene de apoyar la tesis de Gabriel, revistiendo la conclusión del relato de una nota curiosamente interrogativa. Deja abierta la posibilidad de que el amor que siente Asís por Pacheco es más que una retrasada infatuación adolescente y que él, a pesar de su reputación notoria, es en este momento sincero. Además, como en *La madre naturaleza*, se pone en duda la fiabilidad de Gabriel como ideólogo, destacando la excentricidad e inconsecuencia de sus opiniones (págs. 415, 450, 469) y sus dudosos motivos al denigrar a Pacheco (págs. 415, 444). Así pues, la autora, sin descartar del todo la influencia determinante de factores externos (el sol, el criterio social), está poco dispuesta a aceptarlos como explicación suficiente. Por lo que a la conducta y la motivación se refiere, es imposible hacer predicciones seguras, debido, como dice en otro sitio, a «la contradicción, irregularidad e inconsecuencia, el enigma que existe en el hombre» (*Obras completas*, III, pág. 615).

De esta convicción depende el penetrante estudio de los vaivenes psicológicos de Asís. Llevada por su educación y pudor a acatar las leyes sociales, al conocer a Pacheco se siente por primera vez tentada a seguir las exigencias de impulsos hasta ahora reprimidos. La mañana después de su «caída», confundiendo lo físico con lo moral, intenta regenerarse con violentas fricciones «mitad morales, mitad higiénicas» (*Obras completas*, I, pág. 439), y hasta el final de la novela se resiste a aceptar la realidad de sus sentimientos. En una serie de escenas (la Feria de San Isidro, la visita de Asís a sus tías, las Ventas del Espíritu Santo, por ejemplo) de aguda ironía y deliciosa comicidad, doña Emilia explora, con una intrigante mezcla de distanciamiento e interés benévolo, lo que llama «la difícil situación de la mujer» (*Ibíd.*, pág. 451) dentro de un código social que no corresponde con la verdad psicológica femenina. La gran belleza de *Insolación* no radica en la demostración, a lo Zola, de una tesis, sino en la sutil presentación de los esfuerzos de una respetable dama católica por enfrentarse con sentimientos perturbadores que le están prohibidos¹⁴.

¹⁴ Siguiendo el testimonio de Narciso Oller (*Memòries literàries*, Barcelona, Aedos, 1962, capítulos 6 y 7), varios críticos han asegurado que la historia amorosa de *Insolación* está basada en una aventura que se supone tuvo doña Emilia con Álvaro Lázaro Galdiano. Pero en una carta escrita a Galdós el 16 de junio de 1887 (y conservada en la Casa-Museo Galdós en Las Palmas) dice la autora que ya tiene empezada una novela titulada *Insolación*, es decir, un año antes de conocer a Lázaro en mayo de 1888. Por tanto, parece poco probable que la intriga de *Insolación* reflejara la supuesta aventura amorosa entre doña Emilia y Lázaro.

Morriña trata de una muchacha gallega, Esclavitud (hija ilegítima de un cura y una mujer de vida alegre), quien ha venido a Madrid para escaparse de la vergüenza de su nacimiento. Trabaja como criada en casa de doña Aurora, también gallega, y se enamora de su hijo, Rogelio. Cuando la madre se entera de la relación entre los dos, traslada a la chica a otra casa (no gallega) y lleva a su hijo a Galicia. La víspera de su partida, Rogelio seduce a Esclavitud y ella decide suicidarse.

Otra vez la novela se estructura en torno a un experimento, con una hipótesis que se deriva de la noción positivista del determinismo racial. Propone que cuando los gallegos están ausentes de su terruño padecen de una morriña tan intensa que puede conducir al suicidio. Huelga decir que al parecer el suicidio de Esclavitud corrobora la hipótesis: Aurora y Rogelio se marchan a Galicia, mientras que Esclavitud se queda en Madrid para morir como consecuencia de su morriña genéticamente adquirida. Sin embargo, como era de esperar a la luz de las dos novelas anteriores, el modelo determinista se subvierte con la sugestión de que el motivo de la muerte de Esclavitud no se puede localizar tan sólo en sus características raciales. Aunque éstas representan un factor no insignificante, otro factor de más importancia es el sentido que tiene Esclavitud de que ella es culpable de los pecados de sus padres y por lo tanto está predestinada a la infelicidad. La seducción y abandono que sufre a manos de Rogelio confirma su convicción de que ha sido rechazada por Dios y condenada de antemano, así que es lógico que se desespere y se suicide. Para resaltar el hecho de que la tesis positivista no tiene en cuenta las complejidades del estado psicológico de la muchacha, la narradora se vale una vez más de Gabriel Pardo:

Si consultamos sobre este drama a don Gabriel Pardo, que es amigo de generalidades pedantescas y se paga de malas razones por el afán de pretender explicarlo todo, nos dirá que el extravío mental que conduce a la muerte voluntaria es muy propio del sombrío humor de la raza céltica, esa gran vencida de la historia; como si cada día y en cada provincia de España no trajese la Prensa suicidios así (*Obras completas*, I, pág. 531).

Aquí la narradora censura abiertamente la tendencia de Gabriel a aducir fáciles argumentos y pone en su boca jerga pretenciosa para sugerir que las abstractas generalizaciones del intelectual no calan muy hondo en el corazón humano.

A diferencia de los asertos dogmáticos positivistas, la novela en su totalidad se caracteriza por su incertidumbre. En lo que parece ser una estrategia deliberada, doña Emilia presenta constantemente su material —Aurora, Rogelio, Gabriel, su hermana, Rita Pardo, el carácter de los gallegos, e incluso la hipótesis misma— bajo una luz ambivalente. Pongamos por caso el delicado estudio psicológico de Aurora. Al principio parece ser inequívocamente bondadosa, acogiendo a Esclavitud en su casa a pesar de su secreto vergonzoso; pero más tarde nos damos cuenta de que sus motivos no son del todo desinteresados y que cierto egoísmo se mezcla con su indudable caridad. Al final la mezcla se invierte y el egoísmo de Aurora se matiza de bondad:

Así y todo, la señora no podía reprimir cierta desazón, cierta amargura íntima, una lástima inmensa, que después tradujo por doloroso presentimiento.

«Mire usted que compadecerla cuando estoy tan segura de que le he proporcionado lo que más podía desear una muchacha de su clase...» Y así creía en efecto la señora de Pardiñas. Como les sucede a muchas personas bondadosas, incapaces de odiar y hacer daño, no quería reconocer que miraba ante todo a la conveniencia de su hijo... (*Ibíd.*, pág. 530).

La narradora es típicamente objetiva, mostrándonos tanto lo positivo como lo negativo de la conciencia de Aurora. La bienintencionada dama se engaña para no hacer frente a sus verdaderos motivos; pero se nos advierte que al enterarse de la muerte de Esclavitud sentirá sinceros remordimientos.

Así pues, siendo la presencia de elementos naturalistas en *La madre naturaleza*, *Insolación* y *Morriña* innegable, sí cabe decir que la incorporación del método experimental en la estructura narrativa resulta problemática. La autora cuidadosamente adelanta hipótesis, las somete a prueba y aparentemente las confirma. Pero al introducir importantes variables y desacreditar a sus ideólogos, doña Emilia pretende sugerir que el método científico, por muy fructífero que sea en la investigación del mundo físico, no puede elucidar de modo satisfactorio la mentalidad y conducta individuales. De aquí los intentos de la novelista por desenredar la motivación oculta de sus personajes y la sistemática falta de conclusiones definitivas.

Una cristiana y *La prueba* (una sola novela en dos partes publicada en 1890), aunque muy defectuosa como obra de arte, ocupa un puesto importante en el conjunto de la narrativa de doña Emilia por la nueva orientación que representa. En la historia de una mujer virtuosa que se casa con un hombre que le es repugnante, la autora aborda por primera vez una cuestión estrictamente teológica (la transformación espiritual realizada por la gracia). En cuanto al análisis psicológico, recurre al concepto de la inconsciencia para explorar el «indescifrable arcano» (*Obras completas*, pág. 610) de la irracionalidad humana. Estas facetas de la novela evidencian la influencia del naturalismo espiritual francés, con su vuelta al catolicismo y su interés por una psicología más compleja y menos bien definida que la empleada por Zola. De aun más importancia es la narrativa en primera persona, en este caso utilizada con poco éxito, pero muy fructífera con respecto al proceso narrativo pardobazaniano.

En un sentido, con *La piedra angular* (1891) doña Emilia da un paso hacia atrás, ya que vuelve a la narración omnisciente. Igual que *Insolación* y *Morriña*, *La piedra angular* tiene una voz narrativa que se abstiene de conclusiones definitivas para hacer hincapié en lo difícil que es evaluar situaciones humanas. En esta novela el problema moral se centra en el personaje del verdugo y el tema de la pena de muerte. Un médico, Moragas, se propone «indultar» a una rea de muerte persuadiendo al verdugo, Juan Rojo, para no realizar la ejecución, a cambio de su hijo. El verdugo cumple el pacto, pero luego se suicida. Se ventila en la novela la polémica cuestión penal, pero la narradora no se identifica con ninguna de las opiniones expuestas. Lo único cierto es que satiriza la mala fe de los que claman por la pena de muerte durante el proceso de los acusados pero que solicitan un indulto después de la condena. Además, la narradora se distancia del legalismo del verdugo y en cambio aprueba tácitamente el «espiritualismo», menos lógico pero más humano, de Moragas. De éste nos da la autora

un fino retrato psicológico, resaltando (como en el caso de Aurora en *Morriña*) sus motivos impuros y la contradicción en su personalidad entre la compasión y la inhumanidad. Se debe notar también que en esta obra Pardo Bazán se vale de la psico-física de G. Fechner para subrayar que gran parte de los estados fisiológicos tienen causas psíquicas.

Con el ciclo *Adán y Eva* llegamos a la plena madurez de la novelista, tanto en su técnica narrativa como en su consmovisión. *Doña Milagros* (1894), ambientada en Marineda, cuenta la historia de Benicio Neira y su vecina, Milagros. Benicio, hombre tímido, está casado con Ilduara, mujer dominante, y el matrimonio tiene 12 hijos. Después de la muerte de su mujer, el único consuelo de Benicio, en medio de sus esfuerzos por hacer frente a sus problemas financieros y familiares, es la amistad de Milagros, cuyo honor defiende, a pesar de sus dudas, ante la calumnia de los marinedinos. Cuando ella se va con su marido a Barcelona, Benicio le cede a sus hijas gemelas, como señal de su inquebrantable fe en ella.

Igual que *Una cristiana* y *La prueba*, *Doña Milagros* es una autobiografía ficcionalizada, pero no incurre en los errores técnicos que desfiguran la obra anterior. Benicio es un narrador no fidedigno, el «unreliable narrator» de W. C. Booth, con su propio lenguaje característico; es además una voz coherente distinta de la de la autora. Su ingenuidad incorregible reviste la novela de dinamismo y de una fina ironía, puesto que tenemos la impresión de que al narrador se le escapase la historia de entre las manos. Esta evidente incompetencia narrativa por parte del narrador influye en nuestra percepción de la acción y del significado del relato, puesto que paradójicamente el narrador, por muy incapaz que sea, gana nuestra simpatía con su sinceridad y falta de malicia. Por ello estamos dispuestos a compartir su perspectiva, aun cuando sabemos que otras voces tienen más autoridad. Entre el optimismo idealista de Benicio respecto al amor, y el cinismo realista de sus contertulianos, doña Emilia silenciosamente introduce en el texto sus propios sentimientos contradictorios. Aunque, por una parte, la experiencia de las hijas de Benicio demuestra el papel esencial que desempeña el instinto sexual en el amor, por otra parte, la relación idealizada entre Benicio y Milagros, así como el «amor maternal electivo» de ésta, ponen en entredicho el positivismo prevalente. El peso de la evidencia apoya a éste, pero la primera persona narrativa induce al lector a preferir el romanticismo obstinado del narrador; y quizá también de la novelista. Mientras que en novelas anteriores doña Emilia se proyectaba a través de una tercera persona narrativa como si se encontrara distanciada de la problemática evaluación del amor implícita en la narración, aquí, a salvo de las tentaciones moralizadoras del enfoque omnisciente, puede plasmar libremente en el relato el eterno conflicto subyacente en su sensibilidad entre el corazón y la cabeza. También puede explorar los misterios psicológicos de sus personajes (aprovechando las teorías de Fechner y otros médicos) sin interrumpir el discurso narrativo con intromisiones pedantescas.

Memorias de un solterón (1896), otra narración en primera persona, tiene dos centros de interés: el desorden dentro de la familia de Benicio Neira, y la introspección del narrador, Mauro Pareja. Éste, por lo que a vidas ajenas se refiere, es muy perspicaz; pero, en cambio, en cuanto a su propio estado emocional, parece estar perversamente ciego. Al principio de su relato se propone

reivindicar su intento de escaparse del prosaísmo de la vida provinciana, insistiendo en su independencia afectiva. Pero a medida que avanza su autovindicación, se hace evidente que Mauro no es en realidad el dandi frío y remoto que pretende ser; al final rechaza las mismas ideas que había defendido al principio. Así que doña Emilia utiliza una narración no fidedigna para dramatizar el progreso de un individuo desde el autoengaño hasta un nuevo conocimiento de sí mismo y una realización más plena de sus posibilidades vitales. Un proceso paralelo se puede advertir en la vida de Feita, feminista militante, quien quiere desafiar a las normas burguesas, y ganarse su propia vida. Aunque no abandona sus ideas sobre la igualdad de los sexos, sí acepta que la realidad impone ciertas responsabilidades que resultan más llevaderas en compañía de otra persona: de modo que se casa con Mauro. En estos dos personajes puso doña Emilia muchos de sus propios ideales y luchas, pero no por eso son autorretratos sentimentales. Mediante la ironía que procede de la técnica narrativa, consigue un impresionante equilibrio entre el interés evidentemente benévolo y la distanciada clarividencia. El análisis de la psicología de Mauro está marcado por la influencia del novelista francés Paul Bourget, de quien doña Emilia tomó la noción de la inconsciencia para presentar la dualidad del ser de su narrador. A lo largo de la obra se observa una contienda entre su yo consciente y su «yo esencial y profundo» (*Obras completas*, II, pág. 492), que llega a triunfar. Conviene señalar que el «gran psicólogo Bourget» (como le llama Pardo Bazán; *Obras completas*, III, pág. 1323) fue el catalizador del creciente interés de la autora gallega por las misteriosas regiones de la mente humana.

La desmoralización de la vida política de los últimos años del siglo parece haber influido en la obra de doña Emilia. Después de *Adán y Eva* publicó cuatro novelas de escaso valor literario: dos de ellas (*El saludo de las brujas*, 1897, y *Misterio*, 1903) se preocupan de manera más bien novelesca del tema de la monarquía, y las otras (*El tesoro de Gastón*, 1897, y *El niño de Guzmán*, 1899) son obras didácticas que tratan de la decadencia de la España contemporánea.

Aunque, al escribir *La quimera* (1903-1905), doña Emilia no reincidiera en el didactismo de sus novelas de fin de siglo, uno de los propósitos de esta obra, como veremos, es presentarle a la juventud española un ideal que sirva para llenar el vacío de la vida nacional. *La quimera* fue el más ambicioso proyecto novelístico que emprendió doña Emilia. Su tema central es el arte mismo, y, a medida que avanza el argumento, desarrolla y resume la postura cambiante de la autora respecto al propósito del arte y su relación dialéctica con la realidad. Se trata de un joven artista, Silvio Lago, retratista de señoras aristocráticas, cuya aspiración a la gloria artística (su «quimera») indirectamente le destruye. En este *Bildungsroman* la trayectoria artística de Silvio, desde el Realismo hacia el Idealismo, se hace eco de la evolución estética de la autora misma, quien se introduce dentro de la novela en el personaje de la compositora, Minia Dumbría. Al principio de la obra, cuando Silvio llega por primera vez a la casa de Minia, el artista es un devoto del Realismo que persigue «la verdad sin trampas ni artificios» (*Obras completas*, I, pág. 717), y se propone interpretar «la luz, el color, la esencia de [Galicia]» (*Ibid.*, pág. 725). Sus modelos son Rubens, Velázquez y Goya. Varios factores contribuyen a la evolución estética. La hibridación de las distintas formas artísticas que descubre en París y que él llama un «desasosiego panestético»

(*Ibíd.*, pág. 830), le propone la posibilidad de un concepto más amplio del arte que el mimetismo realista. Se siente atraído hacia esta «ansia de expresar la belleza con mayor amplitud, más recursos, sentimiento más vario, algo que abarca, en abrazo eterno, lo infinito de la hermosura, lo ilimitado de su goce». El término «verdad» sufre una modificación semántica: ya no se refiere tan sólo a la realidad empírica, ya sea física o psíquica, sino a la realidad imaginada: «la [verdad] que nosotros mismos criamos» (pág. 831). En cuanto a la pintura, Silvio se siente decepcionado por el prosaísmo de Courbet y transfiere su lealtad al realismo idealizado de Millet y a las visiones místicas de Moreau. Sus relaciones personales también influyen en su estética. En Espina Porcel ve encarnados el individualismo aristocrático y la artificialidad decadente, rasgos que le revelan la importancia del ideal, de «la exigencia del espíritu, algo que va más allá del color y de la forma» (pág. 835).

No obstante, al visitar los Países Bajos y reencontrar a los maestros del Realismo, se vuelve a entusiasmar por la reproducción exacta y sincera de la realidad mística, típica de la obra de un Potter o un Hals. Sólo la influencia de los prerrafaelistas, comunicada por mediación de su amigo Limsoë, y su admiración por la pintura de Memling y Jan Van Eyck, le restituyen al camino del idealismo artístico (Whitaker, 1988). Sin embargo, por lo que dice Silvio de los prerrafaelistas y de Memling, la influencia que ejercen sobre él parece ser más ética que estética. Lo único concreto que se nos dice acerca de su arte es que en él faltan tanto «los manchones y pinceladas rápidas» (*Obras completas*, pág. 860), características, se supone, del arte moderno, como los asuntos vulgares de la pintura holandesa. Lo importante no es el contenido de un cuadro, sino la actividad artística y el estado del alma del pintor. Éste pinta «devotamente», «santamente», es un caballero andante, un alma «en busca del cielo» (pág. 861). Dicho de otro modo, es un místico, cuya meta final es, según Limsoë, el éxtasis. Lo impresionante del arte de Memling es que, a diferencia del realismo pictórico, sólo reproduce «caras redimidas de la miseria humana» (pág. 862). A Silvio le parece o «un devoto soñador» o «un poeta con corazón de niño» (*Ibíd.*). Este concepto más bien místico de la creación artística se desarrolla más detalladamente en la descripción del *Cordero místico* de Van Eyck. El tríptico representa para Silvio una síntesis del Realismo y del Idealismo: la reproducción del mundo externo y de las figuras humanas no puede ser más exacta, pero la impresión global trasciende lo real. Limsoë elogia la «noble serenidad y hermosura» del simbolismo religioso, Silvio señala la «prolijidad sin pesadez» de los detalles (*Ibíd.*, pág. 864). Este paisaje real adquiere dimensiones sobrenaturales porque el pintor lo ha captado en primavera y al amanecer, ha pintado el «campo virgen» de tal modo que aparece salpicado de flores y rocío y evidentemente sin pisar. De esta manera da la impresión de pureza, esperanza, vida nueva, y la ciudad que se percibe en último término (en realidad Gante) se vuelve la nueva Jerusalén. Por el tratamiento del paisaje y el rico simbolismo religioso del cuadro, la reproducción mimética de la naturaleza también nos permite vislumbrar lo sobrenatural. Así se explica que provoque en Silvio un arrobamiento, y en Limsoë la observación de que «la flor de la belleza es... “el éxtasis”» (*Ibíd.*). Al final de la novela, Silvio, ya agonizando y momentos antes de recibir el viático, contempla el campo gallego y con su imaginación lo transforma, al igual que en el cuadro de Van Eyck, en un paisaje pa-

radisiaco. En este extracto clave, Pardo Bazán elabora una teoría de la relación entre el arte y la realidad que nos sorprende por su atrevida originalidad:

En la fantasía de Silvio [...] el mundo real [...] se transformaba y revestía de los matices y las refulgentes irisaciones de la hermosura [...] la campiña, antes seca, vestida de verdor primaveral otra vez, era la misma campiña de Flandes, trasladada por Van Eyck al paraíso; *tierra hecha cielo, sin que perdiese los accidentes terrenales*, el risueño atavío de florecencia menuda, rebosante de jugo y salpicada de rocío mañanero (*Ibíd.*, pág. 894).

Las palabras en cursiva (el subrayado es nuestro) indican que Pardo Bazán propone aquí una comparación entre la Eucaristía (en la que Silvio está participando) y la creación artística. «Los accidentes» es un término aristotélico (adoptado por santo Tomás de Aquino para explicar la doctrina de la presencia real de Cristo) que denota los rasgos externos de las cosas, percibidos por los sentidos. Durante la consagración de los elementos, los accidentes del pan y del vino quedan sin cambiar, pero su «sustancia» (otro término aristotélico que denota la esencia de las cosas) se transforma en el cuerpo y la sangre de Cristo; la tierra se hace cielo. De un modo semejante, el pintor se vuelve sacerdote, por decirlo así, y mediante un proceso análogo a la transustanciación eucarística, realiza una metamorfosis de la realidad con su arte. Imita la naturaleza, pero sólo «en la hora mística de su comunión con lo sobrenatural, cuando la acaricia el soplo del espíritu» (*Ibíd.*, pág. 865). El paradigma de este proceso es, desde luego, el *Cordeiro místico* de Van Eyck. Al igual que el pintor flamenco, Silvio transforma un paisaje real en un símbolo del paraíso, un anticipo del Reino de Dios. Los accidentes no han cambiado, pero la sustancia sí. ¡Audacia conceptual inesperada! El arte no como transcripción sino transustanciación. Está claro que tal postura estética es específicamente católica y por lo tanto ocupa obligatoriamente el más alto lugar en la jerarquía artística de doña Emilia.

Ésta es la razón por la que la autora ofrece su idealismo místico a la generación moderna como meta digna de su aspiración. En el prólogo a *La quimera*, doña Emilia declara que quería estudiar «un aspecto del alma contemporánea, una forma de nuestro malestar, el [sic] *alta aspiración*» (*Obras completas*, III, pág. 1273). Observando que este «exaltado idealismo» está muy difundido y reviste varias formas (tanto políticas como sentimentales), concluye que es necesario «trasladar la aspiración a regiones y objetos que colmasen su medida» (*Ibíd.*). Este objeto es el catolicismo en su forma más mística, mediatizada por el arte en sus «especies» (por utilizar otro término aristotélico) más exquisitas y refinadas. Según la teoría de doña Emilia, este arte minoritario da acceso a un tipo de aristocracia espiritual. «Ser santo, y a la vez elegante y superior al vulgo, ¿no es un ideal altamente estético?», pregunta Limsoë, pasando a comentar, respecto al prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti, que en su vida sus admiradores fueron cada vez «más escasos, más inteligentes, más veneradores y más ricos. Y cada día vivió [Rossetti] más inaccesible al vulgacho» (*Obras completas*, I, pág. 861). Curiosamente, la respuesta de Pardo Bazán a la crisis política, económica y social finiseculares fue un ideal estético que desde *nuestro* fin de siglo puede parecernos ofensivamente elitista.

La conclusión más lógica que se puede sacar de todo lo dicho es que en torno a 1903-1905 Pardo Bazán se estaba aproximando a la estética modernista. En cuanto a la composición de *La quimera* misma el impacto del simbolismo es evidente. En primer lugar, se nota la influencia de las formas musicales. Aunque doña Emilia no era muy aficionada a la música, compartió el entusiasmo general por Wagner, típico de la época finisecular, y en 1899 llega a declarar que «Wagner forma parte de la Vía Láctea»¹⁵. Limsoë, el mentor de Silvio, le dice que el «inefable» Wagner había producido «una corriente gemela de la prerrafaelista» y que fue el compositor alemán quien le había impulsado hacia el catolicismo (*Ibíd.*, págs. 861, 864). No sabemos si doña Emilia asistió a *Parsifal* en Bayreuth (no se representó en Madrid hasta 1914), pero lo que dice de esta ópera nos recuerda la inspiración católica de *La quimera*: «Y por último, en *Parsifal*, hizo Wagner algo más sencillo: tomó por fuente de inspiración los dogmas y los ritos de la Iglesia católica; la Redención por la Sangre, la Eucaristía. *Parsifal* es una misa: no cabe idea más humana ni más genial»¹⁶. El concepto del arte como éxtasis místico, elaborado dentro de la novela, evidentemente refleja la estética wagneriana.

La estructura de *La quimera* es, por así decirlo, circular. Después de la «Sinfonía» simbólica que sirve de obertura, siguen seis capítulos llamados «Alborada», «Madrid», «París», «Intermedio artístico», «París» y «Alborada». Quitando el *intermezzo* (otra alusión musical) y reuniendo las dos partes de la sección ambientada en París y dividida por el *intermezzo*, se ve que los seis capítulos constituyen en realidad los cuatro movimientos de una sinfonía. Además, la vuelta al ambiente gallego del primero («Alborada») y a la misma temporada del año (otoño) refleja la recapitulación característica de la forma de sonata. Por añadidura, la narración entera se estructura a partir de una serie de temas conductores (los *leit motiven* de Wagner) como, por ejemplo, el Ángelus, el agua, las acacias, las azucenas y, desde luego, la quimera monstruosa, que funcionan como signos emocionales o simbólicos y también como factores unificadores. De este modo, el argumento avanza no intelectualmente sino simbólicamente y exige una respuesta por parte del lector más emocional que racional. Así que la novelista, al utilizar recursos estrictamente musicales, intenta valerse del poder sugestivo de la música y, en términos más generales, pretende intensificar la interiorización de la acción novelística.

Tal subjetivismo se evidencia en otros aspectos formales. Primero, Pardo Bazán abandona aquí el punto de vista único para intercalar dentro de la narración en tercera persona secciones narradas en primera persona: las cartas intercambiadas entre Clara y el doctor Luz, el libro de memorias de Silvio, el monólogo interior místico de Clara, y las cartas de Silvio a Minia. Esta hibridación narrativa invita al lector a ver el relato (en parte al menos) como representación no del mundo externo sino de estados de conciencia.

¹⁵ *La vida contemporánea; La Ilustración Artística*, número 897, 6-III-1899. Reproducida en Emilia Pardo Bazán, *La vida contemporánea (1896-1915)*, ed. Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Novelas y Cuentos (1972), págs. 54-60.

¹⁶ *La vida contemporánea; La Ilustración Artística*, número 1.673, 19-I-1914.

Esto es evidente en el tratamiento del paisaje gallego. La narradora misma nos dice al final de la novela que «sobre el paisaje bordamos nuestra emoción del momento, y así la materia se transforma, se asimila a nuestro espíritu y adquiere realidad en él» (*Ibid.*, pág. 895). En varios lugares del texto el paisaje actúa como proyección del alma, notablemente en una descripción del crepúsculo visto a través de la imaginación de Silvio, ya cerca de la muerte:

Ansiosamente contempló el panorama. La tarde caía; el crepúsculo iba a ser interminable. Era difícil explicar en qué se notaba que el día tocaba a su fin; acaso en que la claridad era mansa, como enlanguidecida, velada por misterioso tul que no podía llamarse sombra. Todo reposaba tranquilo. El poniente se esmaltaba de nácares deliciosos, como los de las auroras. Los montes lejanos, la ría que engañaba fingiendo un lago cerrado por anfiteatro de colinas, se teñían de matices armoniosos fundidos suavemente, de pastel pasado. Bajo la terraza, las madre selvas y las grandes daturas venenosas aromaban intensas. El humo de las cabañas flotaba inmóvil en la paz del suelo. Y, de lo alto de las acacias, llovían con regularidad, acompasadamente, las blancas florecitas, aljofarando la arena, y se creería que su descenso era una cadencia musical, un ritmo de melancolía. El lucero empezaba a ser visible. De la parroquia de Monegro vino el toque de oración.

Silvio alzó la cabeza transportado (pág. 875).

No es de extrañar que el artista viese la naturaleza en términos pictóricos, pero aquí lo que recrea Silvio es precisamente un paisaje simbolista a lo Puvis de Chavannes, con su claridad vaga e indefinida, entre luz y sombra, que da la impresión de ocultar misterios impenetrables. El discurso densamente metafórico proyecta la visión del observador sobre la realidad. La perfección visual, la serie de intensas sensaciones, la tranquilidad comunicada por la metáfora musical (y por supuesto la «melancolía», así como la languidez de la claridad, pertenece no a las flores sino al observador), la aparición del lucero (Venus / la Santa Virgen) y el toque del Ángelus, todos estos fenómenos empíricos, revestidos de significación subjetiva por Silvio, le llevan al éxtasis.

Otro recurso narrativo que llama la atención del lector sobre la índole subjetiva de la narración es el elemento autorreferencial. Como indicamos arriba, doña Emilia se inserta en el mundo ficcional con el personaje de Minia Dumbria. Ésta no es novelista sino compositora, pero, al igual que Pardo Bazán, vive con una madre con título de nobleza cerca de Betanzos (Brigos) en un pazo que, como el de Meirás a principios de siglo, está a punto de ser terminado. Estas semejanzas dependen en primer lugar del fondo autobiográfico de la obra. Pero Pardo Bazán sobrepasa los límites de lo autobiográfico y utiliza su álter ego ficcional para articular su estética idealista católica, confirmada por el prerrafaelismo de Limsoë. Cuando Minia declara, por ejemplo, que la verdad «está de fijo en las azucenas» (pág. 879), no hay duda de que la novelista habla a través de ella. Al final de la novela, después de la muerte de Silvio, Minia, al repasar en su memoria la vida trágica del pintor, se siente envuelta por la Quimera, la inspiración artística, y empieza «la composición de una sinfonía, tal vez más sentida que las anteriores» (pág. 896). Es difícil no hacer la comparación entre

Mínia y su sinfonía inspirada por la experiencia de Silvio y doña Emilia y su novela basada en la carrera de Joaquín Vaamonde. De esta analogía se puede concluir que *La quimera* pretende ser como novela más «sentida», menos distanciada, más subjetiva, «que las anteriores». Además, esta referencia a la composición de la novela dentro de la novela misma subvierte la ilusión realista y refuerza nuestra impresión de que lo que leemos no es una transcripción literal sino una recreación estética de la realidad. Conviene señalar también que la dimensión mítica de la acción novelística —el paralelo establecido entre la leyenda de la Quimera y el destino de Silvio y otros personajes— tiende a des-temporalizar y por lo tanto a desrealizarla. Por último, se debe notar que, como ha señalado Whitaker (1988), alrededor del personaje de la *femme fatale*, Espina Porcel, giran toda una serie de motivos decadentistas que dan a la obra un aire marcadamente modernista.

No obstante, a pesar de la presencia de tantos rasgos típicos de la novela simbolista, sería aventurado colocar *La quimera* sin reservas dentro de esta categoría. A diferencia de la novela simbolista iniciada por Édouard Dujardin con *Les lauriers sont coupés* (1887), *La quimera* no se centra en un solo personaje. Al contrario, contiene una galaxia de personajes que no son, además, como sería de esperar en una novela simbolista, abstracciones relativas dentro de una armazón poética o afectiva, sino que son personas claramente calcadas en la realidad, con no pocos retratos fieles. Es evidente, también, que el interés de la novelista reside en las complejidades psicológicas de sus personajes y en las relaciones que desarrollan y degeneran entre ellos. Es más: el cuadro de la vida social de Madrid y París, en su intención documental y su tratamiento distanciado, es fundamentalmente realista. En este contexto es significativo que las descripciones subjetivas que ejemplifican el idealismo espiritual adelantado en el «intermedio artístico» aparecen en su mayor parte en los dos capítulos ambientados en Galicia («Alborada»), es decir, las secciones más obviamente autobiográficas. Hay que decir también que, aunque a lo largo del texto sean recurrentes ciertos *leit motiven* unificadores y la estructura temática sea circular, la novela tiene una intriga claramente lineal y causal que la unifica de un extremo a otro. Por último, las secciones en primera persona comentadas arriba sólo aparecen en los capítulos dos y cuatro y la mayor parte de la acción se narra desde una perspectiva omnisciente.

Al sopesar los elementos contradictorios de esta obra, la conclusión más satisfactoria a que se puede llegar es que, aunque doña Emilia se afilie en *La quimera* al idealismo estético característico del Simbolismo e incorpore en la novela varios aspectos formales y temáticos de la novela modernista, en el fondo se queda dentro del redil del Realismo. En última instancia, *La quimera* es más una imagen del mundo empírico que la proyección de una subjetividad personal (Sotelo, 1992).

Como en *La quimera*, en sus dos últimas novelas la autora se dirige a una elite intelectual (ejemplificada en los protagonistas de las tempranas obras de Azorín y Baroja) que ha perdido su fe religiosa sin dejar de tener un sentido de lo trascendente. En la composición de *La sirena negra* (1908) y *Dulce dueño* (1911), doña Emilia se inspira más consecuentemente en la estética modernista. El enfoque narrativo se limita al de los narradores en primera persona, quienes, a diferencia de Benicio Neira y Mauro Pareja, se ocupan exclusivamente de su

propia existencia (Gullón, G., 1976, págs. 65, 67; Hemingway, 1972). Gaspar Montenegro, narrador de *La sirena negra*, tiene espanto a los procesos naturales, rasgo típicamente decadentista, e intenta elevarse por encima del vulgo suprimiendo toda emoción instintiva. Tras haber rechazado el catolicismo al alcanzar la pubertad, pretende ahora recuperar vicariamente su inocencia perdida a través de un hijo, no natural, sino adoptivo. Paradójicamente, este instrumento de su propia salvación se vuelve un *alter Christus* que acaba muriendo por Gaspar y provocando así su conversión a la fe. Esta odisea espiritual está narrada de forma muy subjetiva y el espacio y el tiempo son en general meros reflejos de la conciencia del narrador. «No tiene valor alguno lo que nos rodea; que somos nosotros los que nos proyectamos sobre el paisaje y el ambiente» (*Obras completas*, II, pág. 885), nos dice, y se refiere por ejemplo a «una puesta de sol de remordimiento, de sudor de sangre de la conciencia» (*Ibíd.*, pág. 897). Subyace en la estructura de la obra una dialéctica simbólica entre la muerte y la vida, representada aquélla por varias encarnaciones de la *femme fatale* finisecular (la Sirena Negra, La Segadora, La Guadañadora) y ésta por el hijo voluntario, espiritual, de Gaspar. Respecto al contenido psicológico de la novela, doña Emilia insiste, de modo casi psicoanalítico, en los misterios de la inconsciencia, aludiendo una vez, con detalle bergsoniano y por lo tanto preproustiano, al hecho de que a todos «una fragancia o un olor, aun siendo grosero, les reconstruye íntegro un momento de la conciencia, tal vez borrado, perdido en ese archivo oscuro donde se van almacenando los sucesivos estados del alma» (pág. 915).

Catalina, narradora de *Dulce dueño*, busca tanto la belleza como el amor ideal, y, como su patrona celestial, cuya vida encabeza la novela, los encuentra finalmente en el matrimonio místico con Cristo. La protagonista tiene un evidente parentesco literario con Gaspar Montenegro, comparte sus exquisitos gustos decadentistas. Aun más que en novelas anteriores, la narración está intensamente literaturizada y artistizada —su estructura sigue la del estudio hagiográfico de santa Catalina, y el viaje místico de Catalina está jalonado por alusiones a la obra de Wagner, Lamartine, santa Teresa, san Francisco de Sales, etc.—. De esta forma se subvierte el realismo superficial de la obra. Lo mismo se puede decir de las imágenes repetidas o *leit motiven*, como, por ejemplo, el agua (la del Alhambra, de los lagos de Suiza, y al final el agua viva del amor divino). En cuanto a la narración no fidedigna, cabe decir que, debido probablemente a la vacilación de la autora respecto a su protagonista, el lector no siempre puede estar seguro de que al «autocultivo estético» que practica Catalina se dé un tratamiento irónico y, por tanto, si debería aprobar o distanciarse de la supuesta superioridad moral de la narradora. El contenido místico claramente refleja la subjetividad de la autora, quien parece querer dejar en esta obra simbolista un testamento, un ideal noble para una era anti-heroica.

Del análisis precedente se puede concluir que la trayectoria novelística de la Pardo Bazán tiene tres etapas. En la primera, la novelista responde al influjo de los hermanos Goncourt y de Zola, con su intento, por una parte, de transcribir el color y movimiento del mundo externo, y, por otra, de sintetizar el arte con la ciencia. Pero aún en sus obras tempranas se observa una nota de incertidumbre frente al cientificismo, y en realidad las llamadas novelas naturalistas se estructuran en un diálogo escéptico entablado con el positivismo zolesco. Respecto al co-

lorismo, es evidente que el ideal plástico de la belleza se ajusta más a la creación de *tableaux vivants* que al diálogo y a la acción dramática, y por eso quizá sea intrínsecamente antinovelístico. Por ello no es de extrañar que doña Emilia disminuyera severamente el papel que desempeña en la etapa que comienza con *Una cristiana* y *La prueba*. Inspirándose en Bourget, y en general prefiriendo la primera persona narrativa a la perspectiva omnisciente, combina un animado cuadro de la vida burguesa con una exploración de las ambigüedades de la psicología humana, destacando la importancia de los deseos inconscientes. Una fase transicional conduce a la tercera etapa, que demuestra el impacto del modernismo. En *La quimera* los procedimientos subjetivizantes se añaden de forma no del todo convincente a un estudio básicamente realista de la vida aristocrática, pero al llegar a *La sirena negra* y *Dulce dueño* ya tiene la novelista un concepto más coherente de la narración simbolista. A través de la visión introspectiva de sus narradores, intenta profundizar en la psicología de la experiencia religiosa.

Como resumen, y aun corriendo el peligro de caer en simplificaciones excesivas, diríamos que el factor más importante en el desarrollo novelístico pardo-bazániano es el abandono del modelo colorista de la actividad de escritora («la visión lúcida de las cosas exteriores») en favor de un concepto más interno, espiritual, que busca no «la intensidad de la sensación», sino, como decía doña Emilia de cierta novela rusa, «una intensidad psíquica» (*Obras completas*, III, pág. 854). Dimensiones complementarias ofrecen los relatos breves de la autora.

6.5

El relato corto durante la Restauración

6.5.1. Emilia Pardo Bazán

Para comprender, siquiera de forma aproximativa, el auténtico papel jugado por Emilia Pardo Bazán en el ámbito de la narración corta, no sólo durante el período concreto de la Restauración, sino en el decurso de nuestra historia literaria, hay que tener presente al menos un breve esquema de la evolución del género y su situación específica en el momento que la autora comienza a cultivarlo. Sin embargo, como primera aproximación que nos pueda servir de punto de partida bastaría hacer nuestras las palabras con que Mariano Baquero Goyanes, uno de nuestros máximos especialistas en el cuento decimonónico español, resume la posición de la autora en este terreno:

De todas formas, hacia el año 1870 [...], el término *cuento* va imponiéndose. Siuviésemos que citar un autor en que dicha palabra alcanzara, por decirlo así, su consagración oficial, daríamos sin vacilación el nombre de doña Emilia Pardo Bazán, la más fecunda creadora de cuentos de nuestra literatura. La variedad temática —*Cuentos de amor, de Marineda, antiguos, de Navidad y*

Reyes, de la Patria, trágicos, sacro-profanos, de la tierra, etc.— y el alto valor literario de esas narraciones, deciden la aceptación de un término contra el que tantos prejuicios existían (Baquero Goyanes, 1949a, págs. 71-72).

6.5.1.1. La producción cuentística de Emilia Pardo Bazán

El primer hecho que salta a la vista, independientemente de la «variedad» y el «alto valor literario», es el relativo a la cantidad. Emilia Pardo Bazán es, sin duda alguna, uno de los autores de cuentos más prolíficos de la literatura universal de todos los tiempos.

En el prefacio a sus *Cuentos de amor*, la propia autora confiesa al lector:

No ignorarás que he escrito a estas fechas gran número de cuentos, pero acaso te sorprenda si digo que pasan de cuatrocientos, y a todo correr se acercan a quinientos ya. No pocos, antes de ser recogidos en volumen, andan verificados a varias lenguas en tierras muy lejanas [...].

Si tenemos en cuenta la fecha de publicación de este prólogo, 1898, prácticamente en la mitad de su carrera, la cifra ofrecida por doña Emilia es altamente significativa. No volvemos a encontrar ninguna referencia concreta por parte de la autora acerca de su producción cuentística. Sin embargo, en 1912, Vicente Díez de Tejada (prólogo a *Cuentos de Blanco y Negro*) nos ofrece otra nueva indicación, señalando que los cuentos de Pardo Bazán pasan de 1.000.

Carmen Bravo-Villasante recoge en el apéndice de su *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán* un total de 490 títulos. Nelly Clémessy (1971), 561¹⁷. Porfirio Sánchez (1970b, pág. 309) da una cifra de 452 cuentos. Harry L. Kirby Jr., en el apéndice de la edición de las *Obras completas* de Emilia Pardo Bazán, ofrece un total de 555 cuentos (vol. III, 1973, págs. 1561-1576). En nuestras investigaciones (Paredes, 1979b) hemos llegado a recoger 580 cuentos, cuya posterior edición (Paredes, 1990) supone la recopilación más extensa, hasta la fecha, de la obra cuentística de Emilia Pardo Bazán¹⁸.

Es posible que aún queden cuentos por recoger. Tengamos en cuenta que Pardo Bazán publicó sus relatos en la prensa periódica española de la época, y además, en numerosas revistas extranjeras, particularmente hispanoamericanas.

Emilia Pardo Bazán cultivó el género desde muy joven. Hasta 1979 se pensó que el primer cuento escrito por la autora era el titulado *La mina* (1872-1873), que nunca llegó a publicarse. En esa fecha, conseguimos exhumar (Paredes, 1979b, págs. 367-373) el cuento *Un matrimonio del siglo XIX*, escrito cuando la joven Emilia Pardo Bazán apenas contaba catorce años.

¹⁷ Según la autora son 568 cuentos, pero hay seis repetidos con distinto título.

¹⁸ A mi edición de los *Cuentos completos* habría que añadir dos cuentos más. Me refiero a los titulados *Desheredado* (*Luc 2* [1988], págs. 116-121) y *Los dominós de encaje* (véase Araceli Herrero Figueroa, «Un relato carnavalesco de Emilia Pardo Bazán», *Len-guaje y textos 5* (1991), págs. 145-149).

La gestación del cuento era rápida y definitiva. La propia autora lo confiesa en el prefacio a sus *Cuentos de amor*¹⁹. Rara vez encontramos variantes en una publicación posterior. Tan sólo conocemos un caso en el que exista una variación fundamental. Se trata del cuento *El viaje de novios de Mrs. Bigpig*, aparecido después con el título *Por España* (*El Liberal*, 27 de diciembre de 1896).

Por lo que respecta a la fecha de composición de los cuentos hay que señalar que son muy pocos los que aparecen fechados, y por lo tanto difícilmente puede precisarse con exactitud. De cualquiera de las maneras, los pocos cuentos que indican esta circunstancia permiten comprobar la proximidad entre las fechas de composición y publicación. Así, *Primer amor*, fechado en Meirás, el 18 de agosto de 1883, aparece publicado en *La Revista Ibérica* el 14 de octubre. *El milagro del hermanuco*, de 13 de octubre de 1892, dos días después, en *La Voz de Guipúzcoa*. *Nieto del Cid*, escrito especialmente para «Les Matinées espagnoles» de *La Nouvelle Revue Internationale Européenne* y fechado en Meirás el 9 de agosto de 1883, aparece en versión española el 16 de septiembre del mismo año en *La Revista Ibérica*.

La mayor parte de los cuentos de Pardo Bazán aparecieron en la prensa periódica de la época. La autora colaboró en numerosas revistas y periódicos, de índole muy diferente. A algunos sólo mandaba sus cuentos ocasionalmente: *Madrid Cómico*, *El nuevo Mundo*, *Nuestro Tiempo*, *La Ilustración Ibérica*, etc. Por el contrario, colaboró de manera asidua en *El Liberal*, *El Imparcial*, *El Heraldo*, *Blanco y Negro*, *La Esfera*, *La Ilustración Española y Americana*, etc. Periódicos y revistas de fuertes tiradas, que aseguraban la audiencia más extensa. Su fama pasó las fronteras. Algunos de sus cuentos fueron publicados en Francia, en *La Nouvelle Revue Internationale*, *Revue Bleue*, *Revue des Deux Mondes*, etc., y también en Inglaterra y Alemania. Muchos fueron recogidos por periódicos de Hispanoamérica, particularmente de Cuba y Argentina.

Participó en concursos de cuentos como el convocado por *El Liberal*, por ejemplo, en febrero de 1900, en el que obtuvo el segundo premio por su cuento *La chucha*.

6.5.1.2. Teoría y praxis del cuento

Emilia Pardo Bazán fue, además, capaz de realizar un planteamiento teórico sobre el cuento de extraordinario interés. En sus estudios críticos sobre las literaturas románicas (Paredes, 1995), en particular la francesa, realizó una serie de observaciones en este sentido, que bien pueden considerarse como una auténtica teoría sobre este género.

Independientemente de algunas fluctuaciones terminológicas, entre las que habría que destacar la acertada denominación, al menos desde nuestro punto de

¹⁹ «Cuento original que no se concibe de súbito, no cuaja nunca. Días hay [...] en que no se me ocurre ni un mal asunto de cuento, y horas en que a docenas se presentan a mi imaginación asuntos posibles, y al par siento impaciencia de trasladarlos al papel. Paseando o leyendo, en el teatro o en el ferrocarril, al chisporroteo de la llama en invierno y al blando rumor del mar en verano, saltan ideas de cuentos con sus líneas y colores.»

vista, de *cuento largo* en lugar de «novela corta», que no ha logrado prevalecer, lo cierto es que Emilia Pardo Bazán supo precisar con gran intuición y nitidez las características esenciales del cuento.

En el punto de partida está la esencial consideración del cuento como género independiente, con sus medios y fines propios. Su primer acierto reside en haber sabido determinar con justeza la noción de límite. Pardo Bazán diferencia perfectamente el cuento de la novela, centrándose en la diversidad de concepción y procedimientos:

El cuento, hijo del apólogo, no se presta a digresiones y amplificaciones: las campañas líricas, sentimentales y sociales de George Sand y de Víctor Hugo, hinchán, dilatan las ideas; son admisibles en la novela propiamente dicha, porque para la novela no hay reglas ni límites [...]. En el cuento hay que proceder de distinto modo: concentrado [...].

Ha de ceñirse el cuentista al asunto, encerrar en breve espacio una acción, drama o comedia. Todo elemento extraño le perjudica [...]. No es, pues, una diferencia de dimensiones tan sólo lo que diferencia a una novela larga del cuento o novela breve. Es también una inevitable diversidad de procedimientos (*La literatura francesa moderna*, III, págs. 151-152).

El cuento aparece así definido como un proceso de concentración. El cuentista trabaja en profundidad, verticalmente, sin digresiones ni amplificaciones, en lucha con el tiempo y el espacio, en una depuración estricta para ofrecer los elementos realmente significativos:

El primor de la factura de un cuento está en la rapidez con que se narra, en lo extraño y sucinto de la descripción, en lo bien graduado del interés, que desde las primeras líneas ha de despertarse (*Ibíd.*, pág. 152).

Al contrario de la novela, que actúa por acumulación, el cuento debe herir la sensibilidad del lector de un solo golpe; atrapar su atención desde el primer momento, «desde las primeras líneas». Por ello requiere unas condiciones especiales. «El cuento será, si se quiere, un subgénero, del cual apenas tratan los críticos; pero no todos los grandes novelistas son capaces de formar con maestría un cuento.» Doña Emilia ofrece el ejemplo de Balzac y Zola: «En su talento hay predominio de lo descriptivo, propensión a las digresiones, y (a pesar de los *Cuentos de gorja*) ni uno ni otro son cuentistas».

El cuento supone una ceñida limitación. La de recortar un fragmento de la realidad, fijándole unos determinados límites, pero de tal manera que, trascendiendo su propio significado, se proyecte más allá de la historia concreta hacia una realidad mucho más amplia:

La forma del cuento es más trabada y artística que la novela; y ésta, en cambio, debe analizar y ahondar más que el cuento, sin que por eso deje de haber cuentos que (como suele decirse de los camafeos y medallas antiguas) en reducido espacio contienen tanta fuerza de arte, sugestión tan intensa o más que un relato largo, detenido y cargado de observación.

Al decir que la forma del cuento ha de ser doblemente artística, no entiendo por arte el atildamiento y galanura del estilo, sino su concisión enérgica, su propiedad y valentía, el dar a cada palabra valor propio, y, en un rasgo, evocar los aspectos de la realidad, o herir la sensibilidad en lo vivo (*Ibíd.*).

Todas estas características de concentración, intensidad, tensión y significado aproximan el cuento a la poesía (Baquero Goyanes, 1949a, págs. 140-149; 1967, págs. 48-57). Y aquí sí que encontramos una de las más felices intuiciones de Emilia Pardo Bazán, que en el prefacio a sus *Cuentos de amor* dice:

Noto particular analogía entre la concepción del cuento y de la poesía lírica: una y otra son rápidas como un chispazo, y muy intensas —porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del *cuento*—. Cuento original que no se concibe de súbito, no cuaja nunca. Días hay [...] en que no se me ocurre ni un mal asunto de cuento, y horas en que a docenas se presentan a mi imaginación asuntos posibles, y al par siento impaciencia de trasladarlos al papel. Paseando o leyendo; en el teatro o en el ferrocarril; al chisporroteo de la llama en invierno y al blando rumor del mar en verano, saltan ideas de cuentos con sus líneas y colores, como las estrofas en la mente del poeta lírico, que suele concebir de una vez el pensamiento y su forma métrica.

En este mismo sentido van dirigidas las palabras que más tarde pronunciará Azorín: «El cuento es a la prosa lo que el soneto al verso» (*ABC*, 17 de enero de 1944).

Emilia Pardo Bazán supo llevar a la práctica, con gran acierto, todas estas consideraciones que, con tan particular intuición, formuló en torno al cuento.

Sus cuentos son muy breves (de dos a tres páginas como término medio), en perfecta correspondencia con la limitación espacio-temporal de las anécdotas que relatan.

Los mismos títulos dejan ya entrever esta selección limitativa. Testimonian el intento de aislar un elemento sobre el que se centra la atención del autor.

Los cuentos de Emilia Pardo Bazán están contruidos con un exquisito cuidado del *tempo* final. Muchos terminan con una imagen significativa, que define la actitud de los personajes y el sentido del relato: *El esqueleto*, *La rosa*, *El disfraz*, *Mansegura*, etc. Otros aparecen cerrados por las plantas, generalmente cargadas de significación, de algunos de los personajes: *Sustitución*, *Por el arte*, *La ciata*, *La advertencia*, etc. Con frecuencia, la imagen y la palabra se unen para dar mucha mayor fuerza al desenlace: *La oreja de Juan soldado*, *El xeste*, *La boda*, *Leliña*, *Irracional*, etc.

En algunos casos, particularmente en los cuentos que podemos llamar de explicación, en los que la intriga es un desarrollo de un suceso expuesto al principio, la autora utiliza un desenlace anticipado. Así, en *La redada* el propio protagonista expone los motivos que le llevaron a romper su compromiso de boda. Lo mismo ocurre en *La niebla*. En *Champaña* es también la propia protagonista quien cuenta la causa de su aversión a esta bebida. En *Eximente* y *Los hilos* conocemos los móviles secretos de un suicidio a través de la confesión escrita de los protagonistas. Un efecto totalmente distinto produce el desenlace inesperado.

La habilidad de Pardo Bazán para subyugar al lector con historias bien construidas y desenlaces sorprendidos queda patente en numerosos cuentos. Uno de los más significativos es el titulado *Mi suicidio*.

Muy interesante resulta también *En tranvía* (cuento que dio título a una serie), en este caso con un falso final que intensifica aún más la fuerza del relato. El mismo final, cargado de dramatismo, encontramos en cuentos como *La Compañía*, *Elección*, *El gemelo*, *Por dentro*, *El aljófaro*, *El revólver*, etc. En algún caso, *Cenizas*, *El rizo del Nazareno*, el efecto de sorpresa se consigue al descubrir que el relato es un sueño, aunque en el segundo ejemplo se mantiene la duda entre la realidad y la ficción. También el efecto final puede servir para intensificar un rasgo de humor (*Casuística*). Muy afortunados son también los cuentos con desenlace sugerido, en los que el final se omite intencionalmente para intensificar el dramatismo de la intriga. En *El montero*, por ejemplo, los temores de la esposa, atormentada en la espera del marido que se ha atrevido a ir a la cantera desafiando la amenaza de los huelguistas, cobra un especial dramatismo con un desenlace sugerido en el que el trabajador llega, sudoroso y ensangrentado, porque en la reyerta ha matado a uno de sus compañeros, y los esposos se abrazan mientras se escuchan los pasos de la muchedumbre que le persigue. *La hoz* constituye otro magnífico ejemplo. El cuento termina con la imagen de una joven aldeana despreciada que coge una hoz y, ocultándola bajo el delantal, entra en la casa tras su antiguo novio y la amante. El mismo tipo de desenlace tienen los cuentos *La amenaza*, *Náufragas*, *La enfermera*, *La clave*, etc. Menos sugestivos son aquellos cuentos en los que el efecto final aparece cortado por el relato de acontecimientos posteriores o comentarios, que atenúan o destruyen el efecto de choque final.

Este mismo cuidado del *tempo* final podemos observarlo en la construcción del marco. Más de 200 cuentos se presentan como transcripción de un relato oral; en algunos casos, de uno escrito. El narrador, sea héroe, testigo o depositario, cuenta la historia con una tonalidad dominante y de su punto de vista depende toda la narración. Su presencia atestigua el carácter oral del cuento.

Numerosos cuentos presentan ese carácter oral de historia contada a un auditorio. En algunos, la propia autora es el narrador declarado: unas veces, *Un destripador de antaño*, *La Mayorazga de Bouzas*, aparece en el prólogo, explicando lo que va a contar; otras, cuenta un suceso en el que ella interviene directamente: *Los rizos*, *Planta montés*, *Morrión y Boína*, *La Corpana*, o evoca un recuerdo personal: *Los adorantes*, *Piña*, *La paloma azul*. También se presenta como depositaria de la confidencia del protagonista o un tercero: *Fuego a bordo*, *La amenaza*, *Atavismos*. Aunque en algunos cuentos resulta muy difícil reconocer a la autora bajo la primera persona. Sólo el lector familiarizado puede descubrir su voz en el relato. En muchos casos, además, se deja intencionalmente la duda sobre su personalidad. En ocasiones, ésta queda disfrazada en un relato en tercera persona. La intervención del narrador es entonces mínima, limitándose a veces a una fórmula introductoria de tipo tradicional.

Otro procedimiento consiste en presentar el relato como la transcripción de una historia que la autora ha oído referir o encontrado en algún manuscrito. En-

tonces muestra un gran interés por subrayar su papel de mero *transcriptor* de un relato que no le pertenece:

Lo que voy a contar no lo he inventado. Si lo hubiese inventado alguien, si no fuese la exacta verdad, digo que bien inventado estaría; pero también me corresponde declarar que lo he oído referir... Lo cual disminuye muchísimo el mérito de este relato y obliga a suponer que mi fantasía no es tan fértil y brillante como se ha solido suponer en momentos de benevolencia (*Sí, señor*).

Así como la fidelidad de la traslación:

Traslado aquí las propias palabras del ínclito pensador desconocido, cuya historia voy narrando (*La lógica*).

El recurso de los papeles hallados queda claro en cuentos como *Zenana*, *Los buenos tiempos*, *Los hilos*, *Eximente*, etc.

Un recurso menos flagrante es el utilizado en aquellos cuentos en que la autora prepara el marco, las condiciones precisas en que surge la narración. El esquema suele ser muy simple, y a nadie escapan sus lejanos antecedentes²⁰: el narrador conversa con uno o más interlocutores sobre un determinado tema a propósito del cual se relata una historia, que constituye el cuento propiamente dicho. Ésta es la estructura de cuentos como *Que vengan aquí...*, *Crimen libre*, *Antiguamente*, *Filosofías*, etc. Otras veces, el pretexto de la discusión es sustituido por la confidencia, espontánea o inducida, de un relator que cuenta su propia historia o un suceso del que es testigo. Ejemplos típicos los proporcionan cuentos como *Adriana*, *Banquete de boda*, *Pena de muerte* o *La exangüe*.

La presencia del narrador es siempre intensa. Su voz, su tono, su gesticulación, se precisan a veces con un solo trazo, pero muy significativo. Todo viene a reforzar el carácter oral del relato. Ese carácter, ya atestiguado en el preámbulo, se subraya también en la conclusión: el auditorio pregunta, discute, intercambia puntos de vista o solicita una aclaración. La opinión final resume el sentido del cuento, intentando suscitar además la reflexión.

Junto a estos cuentos con narrador designado, existen otros en que éste no aparece. El suceso llega a nosotros directamente, sin pasar por el tamiz subjetivo del relator, que intenta hacerlo asimilable a un auditorio y de cuya perspectiva depende toda la narración. Es la forma habitual de los escritores del siglo XIX y testimonia la contaminación del género en contacto con la novela. Las consecuencias inmediatas de esta influencia afectan a la esencia misma de estos relatos, que no sólo pierden su carácter oral, sino incluso su propia esencia de

²⁰ Aunque el cuento moderno, como creación individual, intenta romper con las narraciones medievales, tan ligadas a las creaciones populares y la transmisión semianónima y oral, es forzoso suponer que también volvió sus ojos hacia estos relatos, de los que tomó algunos recursos técnicos. Esta dependencia con respecto al pasado se manifiesta en la pervivencia de algunos moldes formales. Uno de los casos más claros lo constituye este tipo de relato enmarcado en primera persona que, aunque con una función distinta, se mantiene en el cuento decimonónico.

susitar una emoción y un efecto de choque en el lector. A veces son meros cuadros costumbristas: *Cuesta abajo*, *Lunibrarada*, *Racimos*, *La sordica*, etc. Otras, reflexiones sobre un tema: *La cruz negra*, *Los adorantes*, *La rosa*, *La leyenda del loto*, etc., con frecuencia con una clara intención simbólica. La elaboración del relato, inherente al cuento tradicional, queda disimulada bajo la aparente objetividad de la autora, que a veces incluso pretende ocultar su condición femenina. Pero, como ocurre en sus novelas, ello no es más que un artificio literario, y así, la misma orientación del relato y la impresión final descubren la presencia de la autora, que intenta encubrir su participación. Así pues, incluso estos cuentos mantienen la vocación tradicional del género de suscitar la reflexión del lector.

6.5.1.3. Temática y clasificación

Estos cuentos constituyen un auténtico índice de las tendencias y preocupaciones de la autora, y un testimonio, al mismo tiempo, de los conflictos y contradicciones de su época (Clémessy, 1973). Su misma riqueza y complejidad hace difícil cualquier ensayo de clasificación. La propia autora, cuando recoge sus cuentos en colecciones, no intenta muchas veces sino agrupar una serie de relatos, de temas muy variados, aparecidos en la prensa hasta un determinado momento, aunque en algunos casos, la agrupación también es de orden temático. Existen, sin embargo, unas líneas generales o centros de interés que nos permiten un mejor acercamiento a esta producción tan ingente, libre y variada:

Cuentos de Galicia. Más de un centenar de cuentos reflejan los diversos aspectos de la realidad gallega, constituyendo un *corpus* que, con independencia de su valor literario, es un documento viviente de la Galicia rural y urbana de la segunda mitad del siglo XIX y primer cuarto del siglo actual (Paredes, 1983).

Las series *Un destripador de antaño*. (*Historias y cuentos de Galicia*), *Cuentos de la tierra* y la parte *Cuentos del terruño* de *El fondo del alma*, junto con numerosos relatos incluidos en otras colecciones o dispersos en las páginas de periódicos y revistas, tratan los aspectos más diversos de la vida rural de la Galicia de la época: el mundo del hidalgo y los pazos (*Bajo la losa*, *La santa de Karnar*, *Inútil*, *La Mayorazga de Bouzas*), el clero rural (*Nieto del Cid*, *La salvación de don Carmelo*, *La ganadera*), el caciquismo (*Viernes Santo*, *El trueque*), la emigración (*El vidrio roto*, *Contra treta*, *El tetrarca en la aldea*), el campesino gallego y su universo material y mental (*Planta montés*, *Geórgicas*, *La Compañía*, *Mal de ojo*, *Curado*) y la barbarie, auténtico personaje caracterizador de estos cuentos que, desprovistos de cualquier tópico costumbrista, dejan al descubierto la ignorancia, la codicia, la crueldad y la descarnada realidad que se cierne sobre la vida de las aldeas de Galicia. Estos cuentos ofrecen, a través de una óptica naturalista, una visión próxima a la realidad que constituye un alegato por parte de la autora en favor de la civilización y la cultura. Partidaria acérrima de estos elementos, considera que su ausencia provoca un estado de salvajismo y barbarie. Ésta es la tesis que intenta defender en estos cuentos: el campesino gallego, fuera de la influencia del progreso, se convierte en un ser ignorante y degradado moralmente, que vive en un estado casi salvaje.

Los *Cuentos de Marineda*, por su parte, son una «agrupación de topografía novelesca»²¹ que representa de manera real a La Coruña de la época y sus diversos medios sociales (Paredes, 1994).

Cuentos religiosos. También son muy numerosos los cuentos de temática religiosa: si a las series *Cuentos sacro-profanos*, *Cuentos de Navidad y Reyes* y *Cuentos de Navidad y Año Nuevo* añadimos algunos relatos religiosos no recogidos en colección o incluidos en otras series, podemos dar una cifra global de cien cuentos sobre este tema. Y ello, sin contar con la serie de relatos hagiográficos, luego recogidos bajo el título de *Cuadros religiosos*.

Con independencia de la religiosidad que palpita soterrada en toda su obra (D. F. Brown, F. Pérez Gutiérrez), estos cuentos bastarían para poner al descubierto el espíritu religioso de la autora.

Ella misma explica el verdadero significado de estos relatos en el prólogo que colocó al frente de la serie *Cuentos sacro-profanos*, donde además da cuenta del escándalo provocado por algunos de ellos, producto de la intransigencia religiosa de la época, al tiempo que defiende su postura contra los «tartufos y celadores de la conciencia ajena»:

He dado a la presente colección el título de *Cuentos sacro-profanos* porque lo de *profano* corrija lo de *sacro* y nadie suponga que tales historietas y poemillas tienen pretensiones de enseñar o edificar. La precaución es, más que oportuna, indispensable en país donde la escasa cultura y el encubierto pero general indiferentismo han engendrado una vidriosa e hipócrita suspicacia, que en toda manifestación artística del sentimiento religioso ve impiedad tremenda, algo que estremece las columnas del templo.

Y, a continuación, refiere la «pavorosa tormenta» que levantó la publicación en *El Inparcial*, durante la Semana Santa de 1895, del cuento titulado *La sed de Cristo*.

De carácter religioso-legendario son los titulados *La Borgoñona* y *La penitencia de Dora*; simbólico-fantástico, *Posesión*; simbólico-moral, *Las tijeras*, *Sequía*, *Miguel y Jorge*, *La operación*, *Los hilos*, *La moneda del mundo*; religioso-moral, *El cuarto*, *La lógica*, *El alma de Cándido*, *Desde afuera*, *Desde allí*, *Cuento inmoral* y *Crimen libre*. Religioso-humorísticos son *Casuística*, *Cuaresmal*, *La conciencia de Malvita*, *Los huevos pasados*.

Los cuentos de Navidad, Año Nuevo, Reyes, Semana Santa y Carnaval son simples relatos de circunstancias, en los que la autora expresa el sentido de estas fechas, relatando algunas anécdotas, generalmente cargadas de un profundo significado. Gómez de la Serna nos habla de estos cuentos «equinocciales», que doña Emilia guardaba cuidadosamente en los cajones de sus bargueños, «en que se notaba el tiempo en que estábamos y en los que la vida tomaba un decorado de estilo severo» (1945, págs. 148-149).

Cuentos patrióticos y sociales. La propia Pardo Bazán dio el título de *Cuentos de la patria* a una de sus colecciones, y aunque no exista otra de cuentos sociales,

²¹ Así los definía un crítico en *La Novela Corta*, año VI, número 286 (1921).

a lo largo de su extensísima producción encontramos algunos cuentos que, por su temática o contenido ideológico, pueden ser calificados como tales.

Los *Cuentos de la patria* dibujan el perfil noventayochista de la autora. Algunos, como *La exangüe*, *Página suelta*, *El rompecabezas*, *Vengadora*, *Entre razas*, *Por España*, aluden al «desastre» nacional. Mayor interés ofrecen, sin embargo, los que tratan el mismo tema de manera simbólica: *El catecismo* es una exaltación de amor a la patria. *La armadura*, un símbolo del pasado aprisionador. *El palacio frío* y *El templo*, una invitación a los gobernantes para que aprendan a conocer a su pueblo. Uno de los más significativos es el titulado *El caballo blanco*, que encierra todo un programa generacionista.

Por lo que se refiere a los cuentos sociales, hay que tener en cuenta que generalmente no son explícitos, y en muy contadas ocasiones intencionados. Uno de los temas más frecuentes es el de los pobres y ricos, tratado en dramático contraste: *En tranvía*, *El disfraz*, *Juan Trigo*, *Paria*, *Como la luz*, etc. El mundo de los trabajadores y sus reivindicaciones aparece en cuentos como *Doradores*, *El montero*, *Argumento*, que tratan el tema de la huelga, subrayando sus trágicas consecuencias. En *Prueba al canto* es la ideología comunista la que se coloca sobre el tapete. *Sobremesa* aborda la teoría de Malthus. En *Crimen libre* se discute sobre la legislación penal y los tribunales de justicia. En *¿Cobardía?*, sobre el duelo. *El indulto*, sobre este tema y el divorcio. Sus inquietudes feministas también quedan manifiestas en numerosos cuentos.

Cuentos psicológicos. Algunos de los cuentos de la serie que, significativamente, lleva el título de *El fondo del alma*, de manera especial los recogidos en la parte *Interiores*, representan un primer paso hacia la búsqueda de la interioridad de los personajes. Presentan toda una serie de pasiones aisladas, a veces incluso de carácter patológico, y unos personajes dominados por ellas. En otros cuentos, y aquí radica la principal conquista de la autora, la perspectiva del personaje parece dominar la narración hasta casi hacer desaparecer el argumento.

El amor es uno de los motivos psicológicos tratados con más frecuencia. Ella misma dio el título de *Cuentos de amor* a una de sus series, aunque son muy numerosos los que podrían incluirse en esta temática. La mayor parte tienen como marco la vida real. Muchos giran en torno al tema de los celos: *Afra*, *La novela de Raimundo*, *Apólogo*, *Caso* (1907). Otros tienen como núcleo argumental el adulterio: *Mi suicidio*, *La flor seca*, *El contador*, *Los buenos tiempos*, *Casualidad*, *Paracaídas*. Las consecuencias trágicas del amor engañado quedan patentes en cuentos como *Instintivo*, *Aire*, *Comedia*, *La inspiración*; el sacrificio amoroso, en *Consuelo*, *La cabellera de Laura*, *La dentadura*, *Sedano*; la desilusión del amor, en *Sor Aparición*, *Sangre del brazo*, *Champaña*, *Banquete de boda*, *Los escarmentados*. La psicología del enamorado queda subrayada de manera especial en los cuentos *Sí, señor*, *Desquite*, *Martina*, *La mirada*, *La Centenaria*. El amor maternal es otro de los temas tratados con mayor penetración y más exquisita sensibilidad. También el mundo de la infancia mereció la atención de la autora.

Cuentos trágicos y dramáticos. Emilia Pardo Bazán publicó dos de sus colecciones con los títulos de *Cuentos trágicos* y *En tranvía*. (*Cuentos dramáticos*), aunque, como bien señala Baquero Goyanes (1949a, pág. 663), cualquiera de las restantes podría ir subtitulada de la misma manera.

Una buena parte de estos cuentos están basados en hechos reales. En la crónica diaria de sucesos está la realidad de estos cuentos. La autora comenta el suceso, y luego, inspirándose en esa negra realidad, escribe un relato que aterroriza al lector, consciente de que no hay ninguna diferencia entre la ficción y la realidad. *El puño*, *La puñalada*, *So tierra*, *En el presidio*, etc., relatan crímenes atroces y macabros. Inspirados en este gusto macabro surgen también cuentos como *La resucitada*, *Suerte macabra*, *El mausoleo* o *Jactancia*. Muchos relatan trágicos accidentes: *Porqués*, *El azar*, *En verso*, *Por la gloria*, etc. Esta marcada predilección por el misterio, los crímenes y el terror, es la que lleva a la autora al cuento policíaco (Paredes, 1979a).

Junto a todos estos temas, habría que destacar también los cuentos populares, legendarios y fantásticos, así como los de objetos y seres pequeños, modalidad específica del siglo XIX.

Las consideraciones que anteceden pueden ayudar a descubrir, bien es verdad que de forma esquemática, el auténtico perfil de una autora que destacó en el ámbito de la narración corta con particular brillantez. Afirmaciones como la de Sainz de Robles (1962), en el sentido de que Emilia Pardo Bazán representa la cumbre del género en la literatura española, «hasta el punto de que el resto de su obra —teniendo un gran valor— palidece en la comparación con el conjunto maravilloso de sus cientos de cuentos», o la de Manuel Gálvez (1921), que, refiriéndose a las colecciones *Cuentos de Marineda* y *Cuentos sacro-profanos*, dice: «No conozco en toda la literatura castellana e hispanoamericana dos tomos de pequeñas narraciones comparables a los nombrados», cobran su verdadero sentido como expresión de reconocimiento y admiración hacia uno de los más grandes cuentistas de la literatura española y universal.

6.5.2. La novela corta y el cuento en Valera y en Pérez Galdós

6.5.2.1. El cuento en Valera

Juan Valera escribió un tipo de relato parecido al galdosiano en cuanto que también se aleja de las premisas del Realismo. Sus cuentos se sitúan por lo general en los espacios allende los márgenes de la vida cotidiana, característica que coloca sus creaciones en el polo opuesto de las de Emilia Pardo Bazán, la fundadora del cuento moderno en España.

Valera expuso sus ideas sobre el género en tres textos básicos: la introducción al *Florilegio de cuentos, leyendas y tradiciones vulgares* (1860), una *Breve definición del cuento* (1890), que figura a la cabeza de los cuentos en la edición de *Obras completas* ([1934] 1968), y la introducción a *Cuentos y chascarrillos andaluces* (1896). La *Breve definición* expone con detalle la evolución del cuento en la literatura universal, aunque Valera se concentra sobre todo en los existentes antes de los dedicados a asuntos contemporáneos. Sus observaciones interesan al lector por el énfasis puesto en conceptos aún vigentes, como la oralidad. Explica que en los tiempos anteriores a la escritura los relatos se conservaban en la memoria, y que cuando ésta faltaba, el narrador suplía con su imaginación lo que hiciera falta. Esto no se consideró entonces invención, la conciencia de estar

creando algo llegará mucho después, cuando se añada un contenido moral a la fabulación. El verdadero nacimiento del cuento, tanto si era una pura fantasía o un apólogo o conseja, acontece cuando las narraciones incluyan sucedidos, anécdotas reales. Los cuentos pueden ser de muchos tipos, de amor, filosóficos, maravillosos, y uno practicado con regusto por Valera, el chascarrillo o relato de agudezas. Según Valera, «el cuento es de los [géneros literarios] que más se eximen de reglas y preceptos. Conviene, sí, que el estilo sea sencillo y llano; que tenga el narrador candidez o que acierte a fingirla; que sea puro y castizo en la lengua que escribe, y, sobre todo, que interese o que divierta, y que si refiere cosas increíbles y hasta absurdas, no lo parezcan, por la buena maña, hechizo y primor con que las refiera» (Valera, 1968, pág. 1049).

Valera considera el cuento como un subgénero comodín, exento de reglas fijas como la novela, aunque observa tres reglas esenciales: que sea entretenido, que el estilo sea puro y castizo, y que el narrador finja candidez. Las dos primeras características remiten a sus teorías en torno a la novela, que debe ser escrita por el gozo estético que produce y no por sus conexiones con la realidad, mientras la tercera revela que incluso la narración del cuento debe ser puro fingimiento, que nunca se note sorpresa en quien cuenta sucesos inauditos.

Otra importante característica de la narrativa breve valeriana se encuentra en el *Florilegio*, donde la importancia que concede a la oralidad confirma su afición a las leyendas populares, hechas famosas por los coleccionistas Grimm y Andersen o Milá y Fontanals entre nosotros. Este gusto por lo folclórico y la oralidad explica la peculiaridad de Valera, cuyos cuentos de tipo fantástico, a diferencia de los de Galdós, suelen tener raíces legendarias y populares. Un complemento de este gusto, traducido a la moderna, se refleja en su afición al chascarrillo y a la anécdota, lo que hoy denominamos chiste, justificado en la mencionada introducción a *Cuentos y chascarrillos*.

Valera escribió cuentos de manera esporádica, dejando pasar veinte años desde que escribió *El pájaro verde* hasta *El bermejino prehistórico*; sólo entrando en la vejez los publicaría asiduamente. Aparte de razones de inclinación personal, importa indicar que la demanda de cuentos por los diarios creció considerablemente a lo largo de la vida de Valera, y que sus años de mayor actividad corresponden a largas temporadas de estancia en Madrid, cuando con seguridad los periódicos le pedían colaboración y él deseaba proyectarse en la vida cultural del país.

En forma de libro sólo publicó dos tomos, *De varios colores* (1898), que recogía lo publicado antes en la prensa; también había aparecido el mencionado *Florilegio de cuentos, leyendas y tradiciones vulgares* (1860), que se suponía era el primer volumen de una serie de tomos, realizada en colaboración con Antonio María de Segovia, que contendría historias populares. El primer y único volumen sólo contenía la introducción citada, y el cuento *El pájaro verde*, piezas ambas de Valera. Fue coautor, con Narciso Campillo, el conde de las Navas, y el doctor Thebussem, del libro también citado *Cuentos y chascarrillos andaluces*.

La mejor división de la cuentística valeriana, dada la fragmentación y lo disperso de su salida en letras de molde, la ofreció hace años Cyrus DeCoster (1974), distribuyéndola en tres etapas: la primera, de las tentativas iniciales; una

segunda, las producciones de la madurez; y una tercera, la producción tardía. Durante la última, como dijimos antes, Juan Valera escribió la mayoría de sus cuentos.

Tres títulos cubren las tentativas iniciales, *Parsondes* (1859), *El pájaro verde* (1860), y *El bermejino prehistórico o las salamandras azules* (1879). El primero es una sencilla historia; un santo varón y filósofo, Parsondes, apóstol de la austeridad, crítico de los babilonios por sus excesos, un buen día desapareció de su país. Media, sin dejar rastro. Entre las muchas versiones que explicaban el misterioso suceso, cundía la de que había ascendido a la región de la luz increada, donde brillaba por su espíritu luminoso. Cuando encontramos a Parsondes, vive regaladamente en la Corte de Babilonia, con la conducta y las costumbres corrompidas. La historia termina con una sentencia: «¡Dichoso aquel que la practica [la virtud] y calla!». No parece un cuento fantástico, ni histórico, pero sin embargo comporta técnicas de ambos. Resulta en realidad un apólogo moral repleto de adornos orientales (Montesinos, 1957, pág. 61), con un final en que la sentencia revela una ironía de origen volteriano (Baquero Goyanes, 1949a, pág. 249). Conviene aclarar que el estado fluido del género, cuando todavía luchaba por un hueco entre la literatura de entretenimiento publicada en la prensa, porque los gustos románticos todavía preferían las novelas por entregas, marca las historias de Valera. Eran relatos que encontraban su identidad, más que en un molde genérico, en el crisol donde convivían en ebullición ingredientes dispersos procedentes algunos de las amplias lecturas del erento (Almela, 1987; Lida, 1942). Los cuentos de Galdós y Valera parecen ejemplares en este sentido. El propio *Parsondes* cuando apareció impreso complementaba un artículo periodístico, al que servía de ejemplo (Montesinos, 1957, pág. 61). Por tanto, nació con un destino distinto, y sólo al desgajarlo del artículo adquirió entidad propia. Semejante avatar se puede sumar a la amplia concepción valeriana de lo que es un cuento, que abarca desde lo que así entendemos a novelas largas, para comprender la variedad y fluidez de / y entre los componentes de un relato.

El pájaro verde, popular y conocido relato, refiere la historia folclórica de una bella y triste princesa enamorada de un pájaro verde, que resulta ser un príncipe encantado, luego emperador de la China, con quien se casará la princesa Venturosa y tendrá media docena de críos. Aparte de un cierto tono sensual, la narración manifiesta otra peculiaridad de estos relatos, el humor (Baquero Goyanes, 1949a, pág. 250), conseguido a base de referencias anacrónicas, que le permea. La adherencia al canon del cuento fantástico, evidenciada en pasajes clásicos como: «Hubo, en época muy remota de ésta en que vivimos, un poderoso rey, amado con extremo de sus vasallos y poseedor de un fertilísimo, dilatado y populoso reino allá en las regiones de Oriente» (Valera, 1968, pág. 1053), viene burlada por trozos como «Una de las lavanderas, que era, valiéndonos de cierta expresión a la moda, una *pollita muy simpática*, volvía un día, al anochecer, de lavar en el río los lacrimosos pañuelos de la princesa» (*Ibíd.*, pág. 1057).

Entre las producciones de madurez, figura en lugar destacado *El bermejino prehistórico o las salamandras azules* (1879). Una extrañísima historia de dos prometidos, Muteder y Echoloria, separados por el rapto de la joven, quien acaba de esposa del rey Salomón. Cuando Muteder la encuentra, ella se ha

enamorado del rey, y el joven cae preso de los encantos de Guadé, la reina de Saba. Salvan sus reparos, al haberse enamorado de otros, rompiendo sus promesas originales, gracias a la argucia de un consejero de Salomón, quien les convence de que nacieron hermanos, y vivirán felices con sus nuevos amores. Al igual que *Pepita Jiménez* (1874), donde el desenlace amoroso entre la protagonista y Luis aparece precedido por un encuentro en las sombras de la alcoba de Pepita, aquí el amor ideal de los jóvenes viene descartado por uno posterior. Trae así Valera un tema que estaba en el aire de finales de los años ochenta, el «para siempre» del matrimonio, que recibe tratamiento emblemático en *Insolación* (1889) de Pardo Bazán, y en *Tristana* (1892) de Galdós. De nuevo notamos el anacronismo expresivo, en que por ejemplo, se refiere a los enamorados de hace tres mil años como «los chicos» (*Ibíd.*, pág. 1084). El carácter oriental y la influencia de Voltaire en estos cuentos abunda; con respecto al escritor francés conviene aclarar, según Montesinos (1957, pág. 57), que lo volteriano consiste en la suave ironía tramada para impartir una lección moral sin dogmatismo, producto de un desengaño, y que se revela por medio de una subyacente veta escéptica.

Abren su producción de madurez las traducciones de dos cuentos del japonés, a través del inglés, *El espejo de Matsuyama* (1887) y *El pescadorcito de Urashima* (1887). Su cuñado, José Delavat, un diplomático español destinado en Japón, le regaló un libro de cuentos, de los que el escritor escribió y tradujo los dos que le interesaron. Son dos delicadas narraciones, auténticamente distintas del resto de su producción. Notamos en ellas un sabor moderno, casi diríamos borgeano, del que lo fantástico ha desaparecido. Un aldeano japonés, al regresar a la aldea donde le aguarda su mujer y una niña, trae a la esposa un espejo de regalo. Ella se sorprende de ver allí reflejada una mujer sonriente, que lleva su mismo traje azul; el marido le hace notar que es ella misma. Años después, cuando la madre yace moribunda le pide a su hija, ya moza, que todos los días se mire al espejo, y así la verá a ella, que siempre le guardará compañía. La profundidad psicológica de éste y del siguiente cuento, bastante similar, los aleja de los que venimos comentando.

La cuantiosa producción tardía arroja los siguientes títulos: *El hechicero* (1894), *La buena fama* (1894), *El caballero del azor* (1897), *El cautivo de Doña Mencía* (1897), *El duende-loco* (1897) y *Garuda o la cigüeña blanca* (1898). *La buena fama* tuvo una primera versión, *La muñequita*, donde encontramos un final con excrementos y otros elementos de mal gusto que preludian otra faceta de Valera, la afición al chiste y a los donaires picantes. Junto al chascarrillo escatológico aparecen aspectos provenientes de la teosofía; las ciencias ocultas le interesaban mucho, porque *Garuda o la cigüeña blanca* es una especie de leyenda en la que una joven austriaca noble se encuentra en un bosque a una cigüeña que lleva un mensaje atado al pescuczo. La joven responde al mensaje, que provenía, al parecer, de un noble indio, y ata la respuesta al cuello de la cigüeña. El indio resulta ser un amigo de la joven, Poldy, y judío, y tras ese descubrimiento todo lo oriental desaparece, y el cuento se transforma en un relato actual; al final, encontramos a Poldy y a su amor viviendo en Norteamérica. Así vemos la mezcla de orientalismo, fantasía y la anécdota moderna. *El doble sacrificio* (1897), cuento epistolar, presenta el enredo de la mujer enamorada de su futuro

verno. Comparte con *El maestro Raimundico* el que transcurren en ambiente contemporáneo. Ambos carecen de mayor interés, y el segundo parece más un esbozo de una novela larga que no un cuento propiamente dicho.

En resumen, los cuentos de Valera suponen, en el conjunto de su producción, un desahogo imaginativo, en el que la afición por lo oriental y el placer de recrear ambientes del pasado se manifiesta en unas historias de amor, en las sutiles vueltas y revueltas argumentales, que nunca se complican con sorpresas, sino por el continuo vaivén en los incidentes. La erudición y la lectura de los clásicos supone un importante sustrato de estos cuentos, y se junta con el orientalismo y lo oculto, bien conocido por su novela *Morsamor* (1899; Gullón, G., 1976).

6.5.2.2. El cuento en Pérez Galdós

El índice de las *Obras completas* (1951) de Benito Pérez Galdós registra 11 cuentos y ninguna novela corta. Sin embargo, dos de sus ficciones, *La sombra* (1871) y *Torquemada en la hoguera* (1889), cabría clasificarlas como novelas cortas. Al aparecer en libro (1889 y 1890, respectivamente) iban acompañadas por tres y siete cuentos cada una, para que los volúmenes alcanzaran la dimensión habitual de una novela. Su inclusión en la novelística se justifica de distintas maneras; *La sombra*, la primera novela del autor, por su carácter fantástico, tan diferente al realista que lo hizo famoso; en el caso de *Torquemada en la hoguera*, se la agrupa entre las obras mayores por constituir la primera parte de una tetralogía.

La cuentística galdosiana plantea numerosos problemas, siendo el mayor determinar qué son cuentos y qué no lo son; los 11 reunidos en las *Obras completas* no agotan su haber de narraciones cortas, y varios de los reproducidos se asemejan a sus artículos de costumbres, coleccionados en un volumen póstumo, *Fisonomías sociales* (1923), editado por Alberto Ghirardo. La bibliografía galdosiana (Hernández Suárez, 1972) los incluye bajo el epígrafe «Narraciones», donde se juntan cuentos propiamente dichos y piezas como *La República de las Letras* (1905), el artículo presentador de la revista así titulada, o *Rura* (1901), una loa al campo; en cambio, no recoge el cuento *¿Dónde está mi cabeza?* más que como narración inédita. La disparidad numérica y de criterio con respecto a la adscripción de ciertos escritos menores tampoco proviene de confusiones clasificatorias o de los estudiosos, se debe a la peculiaridad de esta producción.

En los cuentos galdosianos, al igual que en los de sus coetáneos, la cantidad de argumento ficticio varía, debido a la naturaleza del cuento realista, conformado de una amalgama que mezcla las leyendas y los cuentos fantásticos románticos junto con los artículos de costumbres (Baquero Goyanes, 1949a). En ocasiones, abunda el contenido ficticio, y la denominación cuento queda justificada; en otros casos, la escasa presencia argumental la hace dudosa. Diversas razones biográficas e histórico-literarias explican tamaña hibridez; una parte sustancial de la obra se escribió en los años sesenta y comienzos de los setenta, coincidiendo con el período en que Pérez Galdós inicia sus colaboraciones en la prensa madrileña y comienza a redactar las primeras novelas. Esa alternancia entre el artículo periodístico, dedicado a temas diversos, y la creación impre-

naba ambas actividades de las características de su opuesta. Además, los periódicos mismos favorecerían el relato breve (Baquero Goyanes, 1949a, pág. 169). Poco a poco, la publicación de novelones por entregas cederá el terreno a las piezas cortas, al reducirse el contenido folletinesco y avanzar el gusto por lo realista. Galdós se encontraba, pues, cogido en una compleja red de tentativas personales, de gustos, y de circunstancias socioculturales de la época.

En términos generales, la cuentística galdosiana posee un carácter opuesto al de sus novelas; mientras éstas se definen por su verismo, las narraciones breves exhiben un corte romántico. Pertenecen al sobrehaz de ficción del último tercio del XIX, donde se reflejan las fantasías, las ensoñaciones, en lugar de lo real y lo cotidiano. Nunca las consideró Galdós piezas fundamentales de su labor creativa, le parecían una especie de entremeses, pausas, en la tarea del novelista serio, interesado en resolver los problemas sociales. Lo son, no obstante, porque le permitían liberar su fantasía, a diferencia de las novelas que por su ascendiente positivista le exigían ceñirse a lo verificable, y por la prosa que en ellos se utiliza (Montesinos, 1968, pág. 43). Un estilo construido con una lengua empedrada de metáforas, rico en imágenes de todo tipo; tanto el vocabulario como la sintaxis difieren diametralmente del usual. Suponen una válvula de escape para el artista, quien escribía siempre controlado por la verosimilitud, por el entendimiento científico del mundo (Newton) y del ser humano (Darwin). Al sentirse sin ataduras, el narrador recurrirá al mito, a lo fantástico, a la superchería, a lo legendario, a cuanto se halla allende lo palpable, a cuanto la literatura anterior a la era científica había imaginado para explicar el mundo. Los claroscuros, los planos en que coinciden la luz y la sombra se tornan en rincones donde late el misterio, como en Bécquer. En consecuencia, la lengua, los ambientes irán recargados de incitaciones a la imaginación del lector, y se presentan propicios para que el autor los impregne con un argumento; el imaginar incitó de este modo al nacimiento de lo ficticio.

La otra veta evidente en los cuentos, el costumbrismo, le imprime un carácter tragicómico que proviene de Mesonero Romanos y de Larra (Shoemaker, 1972, pág. 12), y se caracteriza por un estilo descriptivo directo, bañado por la ironía, por ese regocijo con que los autores citados critican los aspectos varios de la vida española decimonónica. Esta característica predominante en numerosos escritos se describe mejor como un tono, una manera de tratar los asuntos serios, que como un estilo.

No todos los críticos ni el propio Galdós evaluaron sus relatos breves con elogios. Emilia Pardo Bazán llegó a decir que le era «difícil [a Galdós] redondear y encerrarse en un espacio reducido; no maneja el cuento, la *nouvelle* ni la narración corta; necesita desahogo: páginas y más páginas y, como el novelista ruso Dostoievski, domina la pintura urbana y no la local» (Pardo Bazán, 1891, pág. 38). En época reciente, José Pérez Vidal al aquilatar la producción galdosiana de los primeros años, donde domina el elemento inventivo, la considera inferior a la madura, pues la sopesa desde una perspectiva que privilegia lo realista. Le parece que lo fantástico entorpece «el hallazgo de nuevas soluciones. No se quiere expresar la realidad burguesa de forma descarada y vulgar, sino acompañada de un ideal que le dé sentido y la ennoblezca. Pero ¿cómo expresar este ideal sin recaer en las exaltaciones y delirios de los románticos?

He aquí el problema que [Galdós] no acierta a resolver» (Pérez Vidal, 1987, pág. 205).

Tanto Pardo Bazán como Pérez Vidal afirman que la representación literaria realista parece la apropiada para el escritor, y que supone una solución cabal a su dilema ante el quehacer literario. Galdós mismo confirmó ese extremo, aunque conviene matizar su asentimiento. El canario se sentía mejor dotado para la escritura realista, y pide la indulgencia del lector en el prólogo a *La sombra* (1890), que incluía tres cuentos. Explica que nunca pretendió competir con las composiciones fantásticas y poéticas, posiblemente las de Bécquer o Rosalía, de Alarcón, o de Valera, las suyas, dice, son «ensayos de aficionado, y pueden compararse al estado de alegría, el más inocente, por ser el primero, en la gradual escala de la embriaguez» (Pérez Galdós, 1890, pág. 10). En resumen, sus cuentos son, según argüimos, el producto de una manera de escribir que se asemeja a un estado de ánimo, de enajenación (embriaguez), en que el autor rompe amarras con la realidad y se permite perderse por los caminos de los ensueños. Esto matiza las opiniones de Pardo Bazán y de Pérez Vidal en el sentido de que la veta realista no figura como superior, sino como apropiada para un estilo, una veta que permite mayor libertad, menos exigente, y que concede al zapatero la oportunidad de distraerse de sus zapatos (Pérez Galdós, 1996).

Cometeríamos un error agrupando juntos los cuentos de Galdós, a causa de la pluralidad de sus contenidos. Existen varios intentos de clasificación, aunque mencionaré sólo tres, el de Manuel Hernández Suárez, el de Alan Smith (1989, pág. 223; 1992, págs. 13-14) y el de Oswaldo Izquierdo Dorta (1994, págs. 26-28), quienes mayores esfuerzos han dedicado a este *corpus*. Dadas las características mencionadas, parece importante subrayar que bajo la rúbrica «cuentos» agrupamos desde relatos en que el componente argumental viene equilibrado con el puramente descriptivo hasta los cuentos propiamente dichos que, a su vez, pueden ser puras fantasías, alegorías, historietas, o piezas escritas para almanaques.

Se divide la cuentística galdosiana en dos grupos: los cuentos sueltos, unos 25 (Izquierdo Dorta, 1994, pág. 7), y los publicados en volumen, que suman nueve. El primero en aparecer fue un esfuerzo juvenil, *Un viaje redondo* (1861), al que siguió un título importante: *Una industria que vive de la muerte. Episodio musical del cólera* (1865). Poniendo de trasfondo la epidemia de cólera que asoló España el otoño de 1865, Galdós utiliza el patrón del artículo de costumbres para elaborar un pequeño argumento sobre un carpintero dedicado a construir ataúdes. Cuando la epidemia comienza a ceder, y el pequeño industrial empieza a resentirse del bajón del negocio, pues sólo le queda por rematar la caja para un duque, advierte una progresiva disminución de las facultades físicas. Él será, en fin, la última víctima del cólera, y marchará al cementerio en el ataúd hecho para el aristócrata, quien se curó. Los acompañantes del cortejo fúnebre asegurarían después que se oía un martilleo dentro del féretro, el sonido del hierro al chocar contra hierro, como si el carpintero remachara los clavos por dentro.

El relato se publicó en dos entregas en *La Nación* (2 y 6-XII-1865). La primera parte supone una extensa disquisición en torno al ruido, mientras el cuento propiamente, el argumento resumido en el párrafo anterior, ocupa la segunda mitad. Supone un perfecto ejemplo de la hibridez del relato galdosiano en sus comienzos. Todo eso del ataúd, la muerte, el martilleo posee un claro ascen-

diente romántico, de fantasía romántica; José Pérez Vidal (1987, pág. 207) percibe la influencia de Hoffmann, a quien Galdós había leído por entonces. A Pérez Vidal no le parece un cuento siquiera (*Ibíd.*, pág. 206); Montesinos, por su parte, reconoce la pobreza de la médula argumental (1968, pág. 38). De todas formas, el contenido anecdótico-ficticio basta para afirmar que nos hallamos ante un cuento, es más, ante la primera aportación literaria conocida de Galdós (Armas Ayala, 1989, pág. 97). También literario, aunque de menor valor, es *Neurología de un prototipo* (1866).

Pasados tres años, y también en *La Nación*, publicó una serie de cuatro relatos que llevan el título general de *Manicomio político-social. Soliloquios de algunos dementes encerrados en él*, y los encabezados individuales de *Jaula primera: El Neo* (8-III-1868); *Jaula segunda: El filósofo materialista* (15-III-1868); *Jaula tercera: El don Juan* (29-III-1868); *Jaula cuarta: El espiritista* (26-IV-1868). Estos textos fueron exhumados por William H. Shoemaker (1972). En cada relato un loco explica su locura; por ejemplo, el tercero, la del donjuán. Al hombre le rehúye la fortuna, y acaba siempre burlado y apaleado. Se trata de cuentos satíricos, en que el propio encartado cuenta desde la jaula donde le han encerrado su particular tendencia. Aquí en lugar de fantasía encontramos exageración.

El celebrado cuento galdosiano *La novela en el tranvía* (1871) ha sido antologizado y traducido a varios idiomas (alemán, holandés, portugués, entre otros), llegando a ocupar todo un volumen ilustrado en 1900. Relata la improbable historia que acaece al narrador viajero en un tranvía. Al comienzo del trayecto en la calle de Serrano, el tal entabla conversación con un amigo, o mejor dicho, un incontenible charlatán, quien, al no obtener respuesta a sus preguntas, se lanza a contarle al narrador, su vecino de asiento, la historia de una condesa, chantajeada por un mayordomo falto de escrúpulos mediante una fabricada infidelidad. El relato se interrumpe cuando el médico llega a su parada; entonces, la lectura de una hoja de periódico le produce al narrador un pasajero trastorno psicológico, que le lleva a identificar a otro viajero con el mayordomo de marras, e incluso soñar una continuación a la historia. Una vez despierto, y en el trayecto de vuelta (Pozas-Serrano), el viajero hila su relato con algo que comentan otros pasajeros, inmiscuyéndose en su charla, con lo que le toman por loco. Al fin, el narrador se da cuenta de que todo ha sido una fabulación suya.

El breve resumen muestra al Galdós escritor luchando por encontrar una fórmula apta para representar la realidad, cuando pasaba por la etapa en que los elementos folletinescos dominaban su imaginación creadora. Tenemos un claro realismo de presentación, cjemplificado por la fidelidad geográfica del cuento a Madrid, incluso el situarlo en la conocida línea de tranvías Serrano-Pozas, y la riqueza del detallismo costumbrista, como manifiesta el tipo de una quisquillosa señora inglesa, pasajera en el tranvía, pisada y empujada por el narrador-personaje, a la que se pinta con trazos caricaturescos, o el del médico amigo, charlatán inveterado, que tenía gran éxito con los enfermos porque les decía lo que deseaban oír, o el del mayordomo malvado y lascivo. La acción, como vimos, mezcla lo documental con lo imaginado, cuyo punto de equilibrio reside en el humor con que Galdós lleva el asunto. El humor, una constante galdosiana, se dio de alta aquí en su narrativa para nunca desaparecer. Hay que citar también *La mujer del filósofo* (1871), un cuento que apenas lo parece, pero que siempre es in-

cluido por los galdosistas como tal, aunque la historia contada se presente como hipotética.

La segunda y principal colección de cuentos apareció en un volumen encabezado por la novela *Torquemada en la hoguera* (1889), e incluía los siguientes relatos —las fechas entre paréntesis indican la publicación anterior en revista—: *El artículo de fondo* (1871), *La mula y el buey* (1876), *La pluma en el viento* (1873), *La conjuración de las palabras* (1868), *Un tribunal literario* (1872), *La princesa y el granuja* (1877). El primer cuento, *La conjuración de las palabras*, quedó descalificado como tal por varios críticos (Baquero Goyanes, 1949a, pág. 450; Montesinos, 1968, pág. 39; Shoemaker, 1972, pág. 11), por ser una pura fantasía, aunque importante porque revela el extraordinario dominio que Galdós poseía de la lengua española. Galdós debió gustar de la pieza, pues la reescribió para incorporarla al volumen de *Torquemada en la hoguera*. El humorismo de *La novela en el tranvía* reaparece en *El artículo de fondo*, una muy aguda burla del periodismo, de cómo lo personal afecta la perspectiva que adoptan los columnistas, y del ampuloso y vacuo estilo del periodismo de ayer.

Un tribunal literario narra una sesión de lectura de un escritor novel; tres oyentes, críticos de tendencias opuestas, aconsejan con opiniones encontradas al novicio, lo que ocasiona una afilada sátira de los tipos allí retratados. *La pluma en el viento* pertenece a la veta fantástica. La pluma del título simboliza los contradictorios anhelos del alma humana, desde la paz hasta la acción, en los que transcurre la vida. El componente fantástico, la pluma volando de ambiente en ambiente (una escena bucólica, una de guerra, un banquete, etc.), preludia una de las características galdosianas, el continuo uso del lenguaje figurativo para desvelar el trasfondo de la realidad; en este momento, 1873, ese simbolismo asoma en estado embrionario. De toda esta serie, *La mula y el buey* ha gozado de un sinfín de admiradores. Emocionante relato de una niña, Celinita, que muere sin las prometidas figuras del nacimiento del título, y que por milagro aparecen en su regazo cuando yace cadáver. *La princesa y el granuja* relata una dilatada fantasía.

En 1890 apareció *La sombra* acompañada de tres cuentos, *Celín* (1887), *Tropiquillos* (1887) y *Theros* (1883), precedidos por el importante prólogo citado. El primer cuento refiere la rara historia del Espíritu Santo que se encarna en un duendecillo con figura humana, acompañante de una joven desesperada por haber perdido a su novio, y a quienes les suceden peregrinas aventuras. De nuevo, la narración oscila entre lo poético y lo humorístico. *Theros* y *Tropiquillos* constituyen piezas alegóricas, dedicadas al verano y al otoño respectivamente. Ambas comparten características similares, aunque *Tropiquillos* ocupa un puesto de honor como la mejor de sus piezas breves, al tiempo que se cuestiona su inclusión en la cuentística por haber sido escrita para un almanaque. Sí posee una trama argumental, de un hombre que acabado, económica y físicamente, sueña con el regreso a su heredad patria, donde un antiguo deudo de la familia le acoge como a un hijo, le casa con una de sus hijas, y le devuelve sus tierras. Esta historia representa el último resplandor de la hoja otoñal, cuyos vivos colores simbolizan el sueño de la recuperación, pero que de repente cae del árbol, así como el hombre se encontrará de pronto arrojado a la realidad, caído al pie de la mesa, y su criado ayudándole a levantarse del suelo.

Celín y Tropiquillos fueron escritas en 1887, cuando Galdós redactaba *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), hecho revelador (Montesinos, 1968, págs. 42-43), y que confirma la importancia de los cuentos de corte fantástico de Galdós, como la veta alternativa al realismo predominante en sus novelas. *Tropiquillos* contiene pasajes bellísimos, donde la lengua fluye con extraordinaria riqueza de estilo y vivacidad sintáctica. Claramente, estas narraciones le sirvieron de descanso en su faena ceñida a los requisitos del Realismo.

Se cierra la producción galdosiana con unas pocas piezas sueltas que publicó en la prensa. La de mayor interés, *¿Dónde está mi cabeza?* (1892), quedó inclusa. *El pórtico de la Gloria* (1896), *Dos de mayo de 1808*, *Dos de septiembre de 1870* (1896, aunque fechado en 1870), *Rompecabezas* (1897) y *Entre copas* (1902), que se trata de la republicación del comienzo de *Tormento*, cerraron la nómina. Un repaso somero de lo dicho sobre la cuentística galdosiana revela que fue el fruto una labor menos intensa para don Benito, aunque sin duda le permitió en varios momentos de su carrera literaria dejarse llevar por la escritura y por la imaginación. Por eso, y debido a la innegable calidad de la prosa, forma una parte integral e imprescindible de su obra.

6.5.3. El cuento entre 1864 y el fin de siglo

El estudio del cuento español de esta etapa se ha realizado casi siempre a través de la narrativa de autores individuales (Clarín, Pardo Bazán, Alarcón, Galdós, Narciso Oller), pero los panoramas críticos de conjunto son muy pocos, sólo los de Baquero Goyanes (1949a, 1992), Charnon-Deutsch (1985), Eberenz (1989) y Ezama (1992). El primero de ellos (Baquero Goyanes, 1949a) es el punto de partida inexcusable para el estudio del género, por su prioridad cronológica, por el extenso caudal de relatos que maneja, y por su amplia comprensión de los aspectos que afectan a la caracterización del cuento. Este panorama se complementa con el posterior estudio por autores (Baquero Goyanes, 1992). Los estudios de Charnon-Deutsch y Eberenz aportan una visión parcial del género, ceñida a unos pocos autores, pero si aquél incide sólo sobre la utilización de algunos recursos narrativos, éste trata de dar una visión de conjunto de todos los aspectos relativos al género, a fin de diseñar la forma *canónica* del cuento naturalista. Por último, el trabajo de Ezama se propone el análisis integral de un extenso repertorio de cuentos publicados en la prensa en la última década del XIX.

Cronológicamente el comienzo de esta etapa podría situarse en 1864, año en que, por vez primera en el siglo, se registra un notable volumen de producción editorial de libros de cuentos. Las colecciones publicadas reúnen, cuando no confunden, dos géneros literarios, el cuento y el cuadro de costumbres; si Fernando Martínez Pedrosa (*Cuentos íntimos*) considera sus composiciones como *cuentos*, también se refiere a ellas como *cuadros*, y afirma que su pretensión es la de «bosquejar caracteres y describir costumbres», Eusebio Blasco (*La miseria en un tomo. Cuadros lastimosos*) reúne cuadros costumbristas y cuentos como *Historia de una tagarnina* o *La niña perdida*, y Pereda (*Escenas montańesas*) elabora cuadros costumbristas con una marcada orientación cuentística, como *El raquero*, *La leva*, *El fin de una raza* o *Suum cuique*.

La relación entre el cuento y el cuadro de costumbres (Rubio Cremades, 1983, 1988) que parece aquilatarse en las colecciones de 1864, y se manifiesta en muchas de los años siguientes (por ejemplo, Julián L. Peño-Carrero y Jerónimo Becker, *Cuadros y cuentos de la aldea*, 1877; Eduardo de Lustonó, *La capa del estudiante. Cuentos y artículos de costumbres*, 1880) determina la orientación de la narrativa breve en esta etapa. El cuento, influido por el cuadro costumbrista, sigue una dirección primordialmente realista, manifiesta en la reproducción de tipos y costumbres contemporáneos (en particular los de las clases medias), y se aleja, por una parte del relato de pura fantasía, y por otra del relato de ambiente rural que dominaban la ficción realista en la etapa anterior. Aguinaga (1995) atribuye esta transición a Trueba y Fernán Caballero (Cantos, 1996), escritores que combinan en sus relatos el puro narrar (propio del cuento) y el mostrar (propio del artículo de costumbres).

El caudal de *términos* aplicable al género breve es numeroso, al igual que sucedía en la etapa romántica; los marbetes de *historia, narración, leyenda, novela, cuadro, fábula, apólogo, escena, boceto, episodio, relación, croquis, historia novelada, fantasía, tradición y relato breve*, entre otros, conviven junto con los dos que van a alcanzar mayor difusión en la última década del siglo, los de *cuento y novela corta* (Ezama, 1993a, 1995a, págs. 264-266; 1995b, págs. 46-48).

El término *cuento* posee un valor polisémico. Se aplica en sentido etimológico, amplio, como hace Juan Valera²², a todo relato que «cuenta algo», y en este sentido, se pone al frente, no sólo de textos narrativos de ficción —breves o extensos—, sino también de composiciones poéticas, piezas teatrales, e incluso artículos periodísticos. Se aplica también al relato popular, de carácter oral, cuya recogida sistemática y publicación subsiguiente es favorecida en estos años por la labor de Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*²³. Por último, en la literatura de esta etapa, el término «cuento» se especializa²⁴ para referirse a una forma literaria breve de cuya singularidad genérica se empieza a tener conciencia (Fernández Herrero, 1870, pág. 10; Martínez Pedrosa, 1864), aunque se solape con la noción de *novela corta*.

Novela corta, por su parte, comienza a aparecer en los años ochenta y noventa al frente de empresas editoriales, como «Colección contemporánea» (*No-*

²² «Cuento, en general, es la narración de lo sucedido o de lo que se supone sucedido. De aquí que en las edades primitivas fuese cuento, o pudiera llamarse cuento, cuanto se contaba» (Valera, 1890).

²³ En octubre de 1881 constituye la fracasada *Academia nacional de letras populares (Folk-lore español)*; en noviembre de 1881, el *Folklore andaluz*, y a partir de éste, en los cuatro años sucesivos, van apareciendo diversos Folclores regionales y locales; Machado impulsa, además, la publicación de la *Biblioteca de las tradiciones populares*, que ve la luz entre 1883 y 1886.

²⁴ El cómputo realizado sobre 10.687 cuentos localizados en 39 publicaciones periódicas durante la década 1890-1900 arroja el siguiente balance significativo; sólo 4.799 (un 44,90 %) del total llevan título genérico, siendo utilizado el de *cuento* en un 87,60 % de los casos. A mucha distancia les siguen, por orden decreciente, los de *historia, episodio, novela, narración, leyenda, boceto, tradición, fantasía, novela corta, cuadro, apunte, anécdota, fábula, apólogo, relato, croquis, bosquejo, relación y novela breve* (Ezama, 1992, pág. 33, n. 63).

velas cortas), y de colecciones de relatos (Arturo Reyes, *¡Estaba escrito! Novelas cortas*, 1890; Ramón Rodríguez Correa, *Agua pasada... [novelas cortas]*, 1894). Con él se pretende singularizar una serie de composiciones narrativas breves que, en algún modo, se perciben como diferentes del cuento, pero de las que aún no se tiene una conciencia genérica clara; de ahí que el término *novela corta* parezca aplicarse con una cierta arbitrariedad, y que, no sólo no se alcance con él el propósito diferenciador, sino que se propicie una confusión terminológica que se arrastra hasta la primera colección periódica de novelas cortas, *El cuento semanal*.

En estos años la *prensa* se afirma como cauce editorial primordial en la difusión del relato breve. Su vertiginoso ascenso, favorecido por factores de orden legislativo, técnico, sociocultural, o por el propio funcionamiento de las empresas periodísticas, determina su potenciación, como medio literario, frente al libro, que conoce una expansión sólo relativa (Botrel, 1985, 1993), y al que, en opinión de los contemporáneos, aquélla acabará por suplantarlo (Castro y Serrano, 1871, pág. 47; Ossorio y Gallardo, 1891, pág. 233). En el marco de la prensa la difusión del cuento se apoya fundamentalmente en la palabra, pero la revista suma a ésta la imagen, que embellece y complementa el texto (Canibell, 1900; Ezama, 1992; Fontanella, 1981, 1982; Fontbona, 1996; Sougez, 1981; Trenc Ballester, 1977). Los medios de que la prensa se sirve para potenciar la difusión del género son fundamentalmente tres: la convocatoria de concursos, la publicación de almanaques anuales y números extraordinarios, y la creación de secciones específicas en los números ordinarios.

Entre los concursos los más importantes son los de novela corta que convocan la revista *Blanco y Negro* y la *Biblioteca Mignon* y el de cuentos de *El Liberal*, todos ellos en 1900. Al primero se presentan 268 novelas cortas y sus ganadores son Francisco Acebal (*Aires de mar*) y Francisco Navarro Ledesma (*Raza de héroes*). En el segundo, un jurado integrado por Clarín, Ortega y Munilla, y Rafael Altamira otorga el premio a Gregorio Martínez Sierra (*Almas ausentes*). Al concurso celebrado por *El Liberal* en enero de 1900 se presentan 667 cuentos, recayendo el fallo del jurado sobre el cuento de José Nogales *Las tres cosas del tío Juan* (García Valdecasas, 1980).

Almanaques y números extraordinarios (o ilustrados) ejercen un indudable atractivo sobre el lector por la calidad de su elaboración (se imprimen en papel de la mejor calidad, están profusamente ilustrados y recurren al empleo del color) y de sus colaboraciones, ya que suelen contar con el concurso de conocidos literatos y artistas (por ejemplo en el *Almanaque-Álbum de La Ilustración Española y Americana* para 1898 colaboran, entre otros: José Cabrinety, Narciso Campillo, Ramón de Campoamor, Clarín, José Echegaray, Nilo M.^a Fabra, Emilio Ferrari, Ángel Huerta, Arturo Mérida, José Moreno Carbonero, Jacinto Octavio Picón y Eugenio Sellés). En sus páginas resulta frecuente la presencia de dos géneros literarios: el cuento y la poesía; por ejemplo, el *Almanaque de La Revista Moderna* para 1898 recoge 9 cuentos y 14 poesías; el de *Instantáneas* para 1899, 27 poemas y 5 cuentos.

Con la creación de secciones específicas en los números ordinarios, parece querer delimitarse el producto literario que se ofrece al lector; así, son conocidas las secciones de «Cuentos ajenos» y «Cuentos propios» que mantiene *El Liberal* a partir de 1892; la de «Cuentos del domingo» que inaugura *La Correspondencia de España* en 1892, o la de «Cuentos de vieja» que incluye *La Iberia* entre 1893 y 1897.

La convivencia forzada de colaboraciones literarias y periodísticas en el seno de la prensa determina una contaminación de formas cuya más importante consecuencia es la quiebra de las fronteras entre realidad y ficción, que afecta por igual a la noticia de actualidad y al texto literario. La primera frecuentemente se titula y estructura como si de una obra de ficción se tratara (por ejemplo, *la novela del día*, *cuento gallego*, *la leyenda de los atracos*, y *va de cuento*, *historia que parece cuento*).

Por otra parte, en el cuento dicha quiebra se manifiesta, en primer término, en la insistencia en señalar la veracidad de lo narrado y, consecuentemente, en reflexiones reiteradas sobre los límites entre realidad y ficción, que se explicitan en los prólogos a muchas colecciones de cuentos, y dentro de estos mismos (Ezama, 1992, págs. 43-47), por ejemplo en el cuento de Jacinto Octavio Picón *La muerte de un justo* (*La Semana Cómica*, 19 de septiembre 1890):

La realidad, la Naturaleza, lo que en el lenguaje del arte y la literatura llamamos *el natural*, produce con frecuencia cosas, gentes y sucesos que parecen inverosímiles en fuerza de ser extraordinarios. No hay imaginación que invente lo que a veces da *el natural*; no hay fantasía desordenada de poeta romántico, ni falso escepticismo de incrédulo maníaco, que conciban hechos como los que se dan en la vida diariamente...

Además, al amparo de la prensa periódica el cuento se convierte en un género independiente, no subordinado al marco de una colección; tiende a la brevedad extrema, constreñido como se halla por la limitación espacial del medio periodístico; se ve precisado a definirse ideológicamente, en particular en la prensa anarquista (Litvak, 1982) y socialista (Bellido, 1993, págs. 162-182), y se subordina ocasionalmente a temas de circunstancias (Ezama, 1992, págs. 53-56), tales como: fiestas anuales (Jacinto O. Picón, *La Nochebuena del guerrillero*, *El Imparcial*, número extraordinario XII-1892, pág. 6), recuerdos históricos (Fernanflor, *1808. Madrid en la víspera*, *El Liberal*, V-1897), o hechos de la vida político-social (la guerra en Melilla en Joaquín Dicenta, *La carta del soldado*, *El Liberal*, 16-XI-1893).

Los cuentos de escritores españoles reproducidos en la prensa proceden, o bien de colaboraciones directas, o bien de otras publicaciones de las que se copian. Los de escritores extranjeros, en su mayor parte franceses (Alphonse Daudet, Anatole France, René Maizeroy, Guy de Maupassant, Catulle Mendès y Octave Mirbeau) (Ríos Carratalá, 1995), pero también americanos (Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Francis Bret-Heste), alemanes (E. T. A. Hoffmann, Erckmann-Chatrian, los hermanos Grimm), italianos (Edmundo de Amicis, Giovanni Verga) e ingleses (Charles Dickens, Mark Twain), entre otros, se obtienen probablemente mediante traducción directa del original o recurriendo a las colecciones y antologías de relatos traducidos²⁵. Las antologías constituyen

²⁵ Constituyen un número importante en la prensa diaria. En esta etapa, las revistas, tras su aclimatación a la producción original en los años anteriores, se muestran cerradamente nacionalistas, salvo excepciones (*La España Moderna*, 1885-1915; *La Revista Internacional*, 1894, o la *Revista Contemporánea*, 1875-1907), en tanto que los diarios (en particular algunos como *La Iberia*, *El Liberal* o *El País*) incluyen un elevado número de traducciones, que en ocasiones es más de la mitad del total de relatos publicados.

una de las fuentes literarias más importantes para la prensa; se publican en los años ochenta y noventa, gracias a iniciativas editoriales como las de Ramón Molinas, Pascual Aguilar (*Biblioteca Selecta*), *El Cosmos Editorial* (Botrel, 1993) o *La España Moderna* (Asún, 1979, IV); entre ellas se cuentan las de *Cuentos y novelas escogidos* (1884), *Novelas alemanas y escandinavas* (1884), *Tesoro de cuentos* (1893), *Cuentos escogidos* (1894), *Cuentos de antes y de ahora originales de los mejores autores* (1898).

El segundo medio de difusión del relato breve es el *volumen de cuentos*, que se recopila, habitualmente, tras la difusión periodística, por lo que su coherencia resulta muy cuestionable; posee con frecuencia un carácter misceláneo, ya que a menudo se combinan, en un mismo volumen, artículos y cuentos (como Ventura Ruiz Aguilera, *Limones agrios. Colección de cuentos, cuadros y artículos para alegrarse y sobre todo para rabiar*, 1866) y no suele ser objeto de reediciones, excepción hecha de los relatos de corte moral, de los cuentos para niños²⁶, y, ocasionalmente, de algunos otros (Ezama, 1992, págs. 35-39).

La producción editorial en el terreno del relato breve presenta por estos años una especificidad: se dedica, en su mayor parte, a la difusión del cuento original (ya iniciada en la etapa anterior), en lengua española, presentando así un marcado contraste con el panorama de principios de siglo, dominado por las traducciones. El incremento en el volumen de publicaciones es paulatino desde los años setenta hasta los noventa, alcanzándose en estos últimos el más elevado nivel de producción de todo el siglo. Además, por estas fechas empiezan a aparecer colecciones cuyo objeto fundamental es la difusión de las formas breves, como la *Biblioteca Diamante* (1883), la *Colección contemporánea* (1888-1889) o la *Biblioteca Mignon* (1899-1910; Ezama, 1992, págs. 252-254).

6.5.3.1. El cuento y otros géneros literarios

El cuento es un género literario de definición imprecisa, que resulta difícil deslindar de otros próximos como el cuadro de costumbres, el poema en prosa, el cuento folclórico o la novela corta (Baquero Goyanes, 1949a, págs. 88-150; 1967, págs. 119-139), pero además, al igual que sucede con la novela, es manifiesta su aproximación al teatro (Ezama, 1992, págs. 75-82).

El cuadro de costumbres, surgido como género independiente con el desarrollo de la prensa periódica, durante el Romanticismo, deriva buena parte de sus señas identificadoras del medio periodístico, al igual que le sucede al cuento

²⁶ Por ejemplo, las *Lecturas recreativas* del P. Luis Coloma son objeto de ediciones sucesivas en los años 1884, 1885, 1886, 1887 y 1894. El cuento infantil cuenta en el XIX con sus propios cauces de difusión, publicaciones periódicas (Vázquez, 1963) y colecciones de libros (véase *Catálogo de la casa editorial Saturnino Calleja Fernández [1876-1911]*, 1911); también es importante la labor editorial de Antonio Julián Bastinos (Barcelona) a través de colecciones como la «Biblioteca Ibero-Americana» y la «Biblioteca Aurora»; para otras colecciones de cuentos infantiles, véase Bravo-Villasante (1988, págs. 185-186), y de un grupo de escritores como Manuel Ossorio y Bernard, Carlos Frontaura, José Zahonero, Alfonso Pérez Nieva, El conde de las Navas y el P. Luis Coloma.

del último cuarto del siglo: la brevedad, la autonomía y un riguroso carácter de actualidad son notas que nos permiten identificar por igual a uno y otro género. Pero, además, en el relato corto de estos años aparecen a menudo como protagonistas muchos de los tipos que ilustran las colecciones costumbristas contemporáneas (Rubio Cremades, 1983). Los que más se repiten pertenecen a la clase media: la mujer de mundo (Joaquín Dicenta, *Una mujer de mundo*), el indiano (José Nogales, *El indiano*), el médico (Manuel de Tolosa Latour, *La Noche buena de un médico*) o el candidato a diputado (Jacinto Octavio Picón, *Tentación*). Esporádicamente, aparecen tipos populares como el presidiario (Rafael Salillas, *Cuentos del presidio. El encierro*), el torero (Salvador Rueda, *La alternativa*), la cantadora (Fernanflor, *La cantadora*), el bohemio (Emilio Fernández Vaamonde, *Placer [entre bohemios]*) o la gitana (Manuel Polo y Peyrolón, *La oración de la gitana*). También aparecen algunos tipos nuevos surgidos al hilo de las nuevas circunstancias sociales, como el blanquero (Dicenta, *Los blanqueros*), que comercia con el cuerpo y el dinero de los emigrantes españoles a América, y el maquinista (Dicenta, *El maquinista*), trabajador del ferrocarril esclavizado por el deber. El desfile de tipos, característico del costumbrismo romántico, constituye un aspecto fundamental en la configuración de relatos de Jacinto Octavio Picón como *Eva* y de Silverio Lanza como *La nuerte de la verdad*. En fin, algunos cuentos recurren a la integración de la escena costumbrista en su estructura, como los de Salvador Rueda *Cazando pulgas* y *La escuela española*, o los de Joaquín Dicenta *En la plazuela* y *La ronda*.

Por último, los protagonistas habituales en el cuento finisecular, en su mayor parte pertenecientes a la clase media, son seres de rasgos y comportamientos estereotipados, que llegan a resultar familiares para el lector por su reiteración de unos relatos a otros, como la mujer joven, voluptuosa y carnal, hecha para el placer; la mujer de clase media, egoísta y dominadora de su marido; el hombre de clase media, de mediana edad, enriquecido mediante el trabajo; o el viejo verde.

La distinción entre el cuento y el poema en prosa es aún más difícil de establecer. El paralelismo entre cuento y poema, ya señalado en 1842 por Edgar Allan Poe, y acusado en las composiciones poéticas en prosa que, entre los años cincuenta y sesenta testimonian el influjo de la balada germánica (Díez Taboada, 1961, págs. 37-48), se acentúa durante la etapa modernista, gracias al desarrollo del poema en prosa y las consiguientes conquistas estilísticas que comporta. Así se llega a la elaboración de un tipo de relato que podríamos denominar *cuento lírico* (Baquero Goyanes, 1949a, pág. 103), cuyos rasgos característicos son, en términos aproximativos, los que definen la novela lírica: presencia de un yo narrativo que contempla y percibe el mundo desde su conciencia, autobiografismo, orientación pictórica o musical (Freedman, 1963), fragmentarismo, ruptura temporal (que se compensa con una mayor atención al espacio) y una nueva actitud del lector ante lo narrado (Gullón, R., 1984, págs. 15-46).

Uno de los más claros exponentes de este tipo de relato en la narrativa española de esta etapa es el de Salvador Rueda (pero también Miguel Sawa, Camilo Bargiela o E. Gómez Carrillo), cuya prosa se ve favorecida por el trasvase de muchos de los recursos estilísticos de su poesía. Los relatos del malagueño (*Visión*, *La mujer de luz*, *La boda de espectros*), que acusan una marcada influencia de las leyendas becquerianas, se hallan contruidos a modo de estampa estática,

sin apenas hilo argumental, de ambiente fantástico o misterioso, en que el tiempo no existe, el espacio está muy marcado, las sensaciones acaparan la atención por encima de los hechos, y se presta una especial atención a la elaboración estilística.

Las extensas implicaciones entre cuento folclórico y cuento literario (Thompson, S., 1940) en la narrativa de esta etapa han sido objeto de esporádicos trabajos (Baquero Escudero, 1984-1985; Chevalier, 1978, 1979, 1980, 1981) que culminan en el documentado estudio de Amores García (1997a; 1997b).

El cuento folclórico es objeto de recolección y publicación (Fernán Caballero, Romualdo Nogués), se presta a la recreación (Antonio de Trueba, Juan Valera, Luis Coloma) y proporciona argumentos al cuento literario (Narciso Campillo, Emilia Pardo Bazán, Armando Palacio Valdés). El influjo de aquél sobre éste se aprecia en aspectos tales como la insistencia en el carácter oral de los relatos (preponderancia concedida al diálogo; marco verbal; apertura del relato con un discurso ya comenzado), la presencia de algunos narradores de cuentos populares que pretenden despertar una reacción emocional ante un receptor intradiegético (por ejemplo en el relato de Salvador Rueda *El alma en pena* la señora Mónica narra, ante un grupo de contertulios, el conocido cuento de *El alma del cura*; Espinosa, 1946, I, págs. 129-131), la reelaboración de cuentos folclóricos (el relato de Fernanflor *La maceta* reelabora el conocido *La mata de albahaca*; Espinosa, 1946, I, págs. 3-13), o la asunción de motivos habituales en el cuento folclórico (en *La primera lección*, Dicenta utiliza el conocido motivo de la mosca y la araña [véase Thompson, S., 1966: K. 815.2]); Fernanflor en *Las rosas* recurre al uso de dos motivos (Thompson, S., 1966: D. 457.5.1: *Transformation: stolen meat to roses*, y D. 454.2: *Transformation: bread to another object*).

En cuanto a la distinción entre cuento y novela corta, pese a las diversas teorías aventuradas en un intento por discernir ambas modalidades narrativas (Dupont, 1978; Goyet, 1993, págs. 11-12; Sobejano, 1985a, págs. 84-86) no hay argumentos definitivos que permitan diferenciarlas nítidamente. En la literatura del período sólo un volumen de relatos es tildado como conjunto de *novelas cortas* con la conciencia de que con tal marbete se diferencia una forma narrativa distinta del cuento; se trata de la trilogía clariniana *Doña Berta. Cuervo. Superchería* (1892).

El relato breve manifiesta también, en esta etapa, una aproximación a los géneros teatrales (Ezama, 1992, págs. 75-82), que la novela ya había conocido desde el Romanticismo (Rubio Jiménez, 1982, págs. 75-108). Algunos autores construyen sus dramas sobre cuentos redactados con anterioridad; por ejemplo, tres piezas teatrales de Joaquín Dicenta —*Juan José, El crimen de ayer, ¡Pa mí que nieva!*...— se basan en tres cuentos previos, del mismo título que los dramas, publicados en 1888, 1893 y 1900 respectivamente. Otros publican relatos breves en forma de escena teatral (como la colección azoriniana *Bohemia*, 1897) o con elementos dramáticos en su configuración; entre éstos hay que señalar: el sistema dialogal (Jacinto Octavio Picón, *La novela de una noche*), la retórica al uso (Eduardo Zamacois, *Lo eterno*), un espacio teatral (Dicenta, *Un escándalo*), unos personajes vinculados profesionalmente al teatro (Manuel Bueno, *La novia de un autor*) y una concepción ambigua de la existencia en la que a veces se

confunden vida y literatura (Fernanflor, *La Nochebuena de Periquín*). Además, en los primeros años de este siglo los títulos de muchas colecciones de cuentos hacen referencia al componente dramático: Emilia Pardo Bazán, *Cuentos dramáticos* (1901); Jacinto Octavio Picón, *Drama de familia* (1906); Eugenio Sellés, *Tragedia de celos* (1910).

Las consideraciones realizadas sobre el cuento y otros géneros literarios ponen en evidencia la dificultad de deslindar fronteras genéricas cuando del relato breve se trata, dificultad que radica en la naturaleza proteica del cuento, que le permite fundirse con otros géneros literarios; todo ello es consecuencia del proceso de disolución del canon originario del cuento (de naturaleza oral) y del proceso de novelización que experimenta en la literatura moderna (Beltrán, 1995, pág. 23).

6.5.3.2. Caracterización del cuento

El cuento que se escribe por estos años se adapta al precepto aristotélico de la verosimilitud, posee una finalidad aleccionadora que responde, predominantemente, al modelo de relato urbano y burgués (aunque a veces se decante por el tratamiento de temas de la tradición literaria), y su protagonista es, o bien un individuo socialmente marcado, o bien un personaje simbólico o cualquier otra realidad de escasa entidad (objeto, animal o planta).

El precepto aristotélico de la verosimilitud, que, asimilado por los preceptistas áureos, es retomado por Luzán, y aparece como requisito fundamental de los géneros de ficción en prosa en algunas preceptivas decimonónicas (Ezama, 1995b, pág. 50), se traduce en el relato de ficción, o bien en la copia de la realidad, o bien en la invención de otra que se le parezca (Ezama, 1992, págs. 85-88; 1995a, págs. 270-273). La mayor parte de los cuentos del último cuarto del siglo, basándose en este principio, tienden a presentar temas y personajes que son un trasunto de los de la sociedad contemporánea, y sólo unos pocos se decantan por la figuración fantástica o alegórica; tal panorama contrasta de modo manifiesto con el de la etapa romántica, dominado por el cuento fantástico.

La finalidad primordial del cuento en esta etapa es la moralización (Ezama, 1992, págs. 88-93; 1995a, pág. 268; 1995b, págs. 49-50) y los medios utilizados para alcanzarla son: la construcción del relato en forma de cuento folclórico o maravilloso (Fernanflor, *Necesitaba un corazón*) o de cuento para niños, la utilización de ejemplos verbales que funcionan como para textos (Eberenz, 1989, págs. 65-66), la inserción de numerosas digresiones en el cuerpo del relato y de citas literarias en el final del mismo, y el recurso a la moralización implícita.

Los temas de los cuentos son, en su mayor parte, asuntos de actualidad, que constituyen un reflejo, en buena medida fidedigno, de los problemas de la España contemporánea en el terreno social (adulterio, suicidio, crisis de la institución familiar), político (caciquismo, guerras carlistas, conflictos bélicos en Ultramar), religioso (anticlericalismo) y artístico-literario (política editorial, trayectoria del aspirante a escritor, formas teatrales, exposiciones de pintura, el desnudo en el arte). Todos ellos constituyen, tal vez, la nota más característica

del *cuento de costumbres contemporáneas*, esencialmente urbano y burgués, que es el más frecuente por estos años (Ezama, 1992, págs. 118-120, 145-164)²⁷.

Ocasionalmente, sin embargo, los cuentos abordan el tratamiento de temas universales, avalados por la tradición literaria; pueden ser nociones abstractas, personajes literarios o aspectos concernientes a la vida moral del individuo (Ezama, 1992, págs. 121-122, 137-143).

Las nociones abstractas más representadas en los cuentos son la muerte (Peregrín García Cadena, *El hombre azul*; Fernanflor, *La engañadora*), el tiempo (Antonio Frates Sureda, *El corazón del tiempo*; Eduardo Zamacois, *El primer reloj*), la belleza (Fernanflor, *Sólo por verla*), la verdad (Silverio Lanza, *La muerte de la verdad*; Fernanflor, *La insepultable*) y la fortuna (Carlos Rubio, *El hijo de la Fortuna*; Jacinto Octavio Picón, *Los favores de Fortuna*).

Entre los personajes literarios hemos de incluir a don Juan (Zamacois, *Boda eterna [la Nochebuena de Don Juan]*; Antonio Frates Sureda, *Don Juan*; Emilia Pardo Bazán, *La última ilusión de Don Juan*), el diablo (A. de Trueba, *El ángel y el diablo*; Silverio Lanza, *La ausencia del diablo*; Víctor Balaguer, *La misa del diablo*), y la bruja (José María de Pereda, *Las brujas*; Salvador Rueda, *El exorcismo*; José Zahonero, *La última bruja*).

Por último, algunos cuentos se ciñen al estudio moral del individuo, de sus virtudes y vicios y de sus pasiones. Entre las virtudes la caridad es, tal vez, la más ensalzada: José María Matheu, *Una obra de caridad*; Jacinto Octavio Picón, *La verdadera*; Salvador Rueda, *Una limosna para los niños*. De los vicios se denunciaban algunos en particular (la soberbia en *Almas distintas* de Jacinto Octavio Picón, la ira en *El paralítico* de Manuel Bueno) o todos en general (en el cuento de Silverio Lanza *Cómo quisiera morir* se personifican los siete pecados capitales). Entre las pasiones, las más frecuentes son el amor (Ramón de Navarrete, *Amor que mata*; Manuel Bueno, *Amor*), la venganza (Manuel Martínez Barriónuevo, *Una venganza*; Eduardo Zamacois, *Una venganza*) y el odio (Dicenta, *El odio*; E. Zamacois, *Odio mortal*).

El cuento fantástico apenas si encuentra lugar en este panorama; parece haber quedado relegado a un segundo puesto al asumir el cuento la temática contemporánea que antes era privativa del cuadro de costumbres. Los relatos fantásticos, además de ser pocos, resultan escasamente originales, testimoniando el influjo de escritores como Bécquer (véase José Gómez de Santiago, *La sombra de Bécquer. Colección de cuentos con pretensiones de imitación*, 1886), Poe (véase José de Castro y Serrano, *Historias vulgares*; Rueda, *El doctor Centurias*) y Alarcón (véase Fernanflor, *La engañadora*; Peregrín García Cadena, *El hombre azul*). Muchos de ellos se ciñen al tema de la vida más allá de la muerte (Nicolás Estévez, *Una carta de ultratumba*; Joaquín Dicenta, *El desahucio*); entidad propia tienen también los cuentos de locos (Ezama, 1994a) y los espiritistas (Litvak, 1994).

²⁷ No obstante, el cuento popular, ambientado en un escenario rural, protagonizado por personajes populares, con un tono que oscila entre lo lúdico y lo trágico, y una expresión lingüística en ocasiones marcadamente localista es el preferido por escritores como José Nogales (*La corza*, *Las tres cosas del tío Juan*, *Dafnis y Cloe*, *El sino*, *El puente de las ánimas*), Salvador Rueda (*Cazando pulgas*, *Elegía*, *Idilio y tragedia*, *Aceitunas en adobo*, *El fondo del cáliz*), o Rafael Altamira (Ríos Carratalá, 1995, págs. 95-99).

Algunos relatos, en fin, destacan por su ubicación espacial exótica, como los *Cuentos filipinos* de José Montero y Vidal (1877) y los *Cuentos orientales* de Julián Bastinos (1880), o los primeros relatos que imitan el modelo de los japoneses (Ezama, 1994b). Otros se sitúan remotamente en el tiempo, como la colección de Alfonso Danvila Jaldero, *Las noches egipcias. Leyendas del tiempo de los faraones* (1879) o la de Vicente Blasco Ibáñez, *Fantasías, leyendas y tradiciones* (1887), ambientada en la Edad Media.

El cuento, cuya caracterización hemos precisado en estos términos, conoce un importante desarrollo en el último tercio del siglo XIX, llegando a la hipertrofia en su última década. El indudable éxito editorial del género constituye un aliado para diversos profesionales, muchos de ellos sin especiales dotes literarias, que se entregan a su cultivo indiscriminado:

El mal está en que escriben y publican cuentos muchos sujetos que no son artistas, ni escritores siquiera, y otros que aun siendo escritores y aun artistas, no han nacido para escribir cuentos. La buena intención de los directores de los periódicos no tiene la culpa de los abusos; pero su excesiva benevolencia sí puede ser culpable.

Está muy bien que se publiquen cuentos, así nacionales como extranjeros. Pero éstos han de estar traducidos en buen castellano por literatos, y han de ser de autores buenos; y aquéllos, los nacionales, han de estar en buen castellano también, pero no traducidos.

Así como hay muchos que creen que es buen argumento para escribir comedias el considerar las ventajas económicas y de exhibición que ofrece el teatro, y no se paran a ver si tienen o no tienen facultades de autor dramático, así ahora, porque el cuento prospere, muchos se lanzan a él, sin reparar que sus facultades para el caso son deficientes (Clarín, 12 de enero de 1893).

Entre este numeroso conjunto de profesionales se cuentan: historiadores (el conde de las Navas), médicos (Manuel de Tolosa Latour), sacerdotes (Luis Coloma), políticos (Castelar), militares (Romualdo Nogués), dibujantes (Apeles Mestres), marinos (Cesáreo Fernández Duro), periodistas (Eusebio Blasco, Carlos Rubio) y escritores avezados en la composición de diversos géneros: críticos (Luis Bonafoux, Emilio Bobadilla), dramaturgos (Joaquín Dicenta, Jacinto Benavente), poetas (Salvador Rueda, Manuel del Palacio), y novelistas (Enrique Pérez Escrich, Armando Palacio Valdés). Algunos de entre ellos, como Alfonso Pérez Nieva o Alejandro Larrubiera, son especialmente prolíficos, y sólo unos pocos, como Valera, Alarcón, Picón, Pardo Bazán, Pérez Galdós y Clarín mantienen un elevado nivel de calidad.

La hipertrofia en la composición y publicación de cuentos conduce el género al estereotipo, a fuerza de copiar y repetir siempre los mismos esquemas: los personajes se convierten en auténticos tipos; los asuntos, agotados en su originalidad, se reiteran incesantemente (Ezama, 1992, págs. 123-124), y el estilo, siempre dentro del modelo de la retórica decimonónica, se llena de formulismos.

Los cuentos que mejor ejemplifican esta narrativa realista estereotipada son, junto con los de Emilia Pardo Bazán, los de Jacinto Octavio Picón, casi todos ellos publicados en la prensa durante la década de los noventa, y luego recopilados

dos en nueve volúmenes: *Juan Vulgar* (1885; incluye la novela corta de este título, una docena de cuentos y un artículo), *Novelitas* (1892), *Cuentos de mi tiempo* (1895), *Tres mujeres* (1896), *Cuentos* (1900), *La vistosa* (1901), *Drama de familia* (1906), *Mujeres* (1911) y *Desencanto* (1925) (Gold, 1980; Rosa, 1984). Los cuentos piconianos se proponen plasmar la belleza y sacudir las conciencias, rechazando las ideas del pasado y luchando a favor de las esperanzas del porvenir (*La primer cuartilla*, *Cuentos de mi tiempo*, 1895); estos objetivos pretenden alcanzarse mediante la captación de la realidad contemporánea (*Cuentos*, 1900).

Ante este panorama, en los años finales del siglo se plantea la necesidad de imprimir una nueva dirección al género, que se manifiesta en la narrativa breve de escritores como Manuel Bueno, Azorín, Baroja, Salvador Rueda o Silverio Lanza (Baquero Goyanes, 1968, 1972; Ezama, 1991; Rubio Jiménez, 1986). Sus cuentos, perfectos exponentes de una etapa de transición, presentan algunos rasgos que difieren sensiblemente de los presentados con anterioridad; la finalidad del relato no es nunca aleccionadora, los temas se alejan de los convencionalismos (se someten a nuevas perspectivas, son sorprendentes o simplemente triviales), los personajes apenas están caracterizados, y la elaboración estilística es notable (tendencia a la reducción verbal con preferencia por el párrafo corto y la construcción oracional yuxtapuesta en escritores como Azorín, Lanza, Bueno o Baroja; y prosa poética en escritores como Salvador Rueda o Miguel Sawa).

La narrativa breve de Juan Bautista Amorós (Silverio Lanza) constituye un buen exponente de esta etapa de transición. Lanza (1856-1912), considerado en la historia literaria como un *raro*, ejerció una fascinación indudable y un influjo literario determinante sobre los escritores del fin de siglo. En su concepción del trabajo literario interviene una buena dosis de ludismo: Amorós se inventa a Silverio Lanza, un álter ego con el que entabla diálogos ficticios (Nota preliminar a *Cuentos escogidos*), de cuyas obras es editor (prólogo a *Cuentecitos sin importancia*) y al que hace morir en algunos de sus cuentos (*Cómo quisiera morir*); y se atribuye una serie de obras ficticias con las que pretende ampliar su repertorio: son una pura invención colecciones como *Cuentos del delirio*, *Cuadros del natural*, *Esmeraldas (cuentos verdes)*, *Los vicios de la mujer*, *¡Pestes!*, *Cuentos de locos*, *Los grandes señores*, *Cuentos económicos* y *Leyendas del timo*, aunque relatos aislados, supuestamente pertenecientes a algunas de ellas, se publicaron en la prensa durante la década de los noventa e integraron colecciones como la de *Cuentos escogidos*.

Autor de algunos textos autobiográficos y de unos curiosos apuntes sobre antropocultura, Lanza es sobre todo narrador; novelas, novelas cortas y cuentos se reparten el grueso de su obra literaria. Entre las novelas cortas, *Mala cuna y mala fosa* (1883), *Ni en la vida ni en la muerte* (1890), *Los gusanos* (1909) y *Medicina rústica* (1918), y entre los cuentos, colecciones como *El año triste* (1880), *Cuentecitos sin importancia* (1888), *Cuentos políticos* (1890), *Para mis amigos* (1892) y *Cuentos escogidos* (1908).

Su obra literaria se caracteriza sobre todo por su carácter disidente (Vegas González, 1983), de ruptura con el realismo decimonónico, al que se pretende subvertir. La subversión afecta tanto a la ideología como a la escritura; por lo que se refiere a la primera, la narrativa de Lanza rechaza las normas sociales establecidas y propone un orden distinto del de la ideología dominante; en lo que con-

cierte a la segunda hay que hacer notar el rechazo de la descripción, la verosimilitud y la objetividad, la primacía concedida al diálogo, la intromisión del autor, la confusión autor-narrador y la implicación del lector. La réplica consciente al modelo realista cuenta con dos recursos fundamentales: la ironía (Saavedra Esteban, 1984) y la locura; esta última se manifiesta en la construcción de los personajes de muchos cuentos (*¡Apaga!*, *Lo que se necesita para dar*, *¡Si todos fuesen locos!*, *El derecho divino*), locos o alucinados, testimonios fieles de las lacras de una sociedad decadente que denuncia por medio de su simple presencia en el relato.

Bibliografía

- AGUDIEZ, Juan Ventura**, “La sensibilidad decadentista de Barbey d’Aurevilly y algunos temas de *La Regenta*”, *ROcc* 33 (1971), págs. 355-365.
- AGUINAGA ALFONSO, Magdalena**, “El artículo de costumbres y el cuento literario”, *Luc* 13 (1995), págs. 79-102.
- ALARCOS LLORACH, Emilio**, “Notas a *La Regenta*”, *AO* 2 (1952), págs. 141-160; recogido en *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar (1976), págs. 99-118.
- “Aspectos de la lengua de Clarín. (Un pasaje de *La Regenta*)”, en Antonio VILANOVA (ed.), *Clarín y su obra*, Barcelona, Universidad (1985), págs. 13-30.
- “Del capítulo XXX de *La Regenta*”, en *Clarín y La Regenta en su tiempo*, Oviedo, Universidad (1987), págs. 233-245.
- ALAS, Adolfo** (ed.), *Epistolario a Clarín* (Marcelino Menéndez Pelayo, Miguel de Unamuno y Armando Palacio Valdés), Madrid, Escorial (1941).
- (ed.), *Epistolario* (Marcelino Menéndez Pelayo y Leopoldo Alas *Clarín*); prólogo de Gregorio MARAÑÓN, Madrid, Escorial (1943).
- ALAS, Leopoldo**. Véase CLARÍN.
- ALMELA BOIX, Margarita**, “Nicolás de Damasco y don Juan Valera. Una fuente griega en dos relatos de Valera”, *Epos* 3 (1987), págs. 23-44.
- AMORES GARCÍA, Montserrat**, *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborado por escritores del siglo XIX*, Madrid, CSIC (1997a).
- “Lo maravilloso en los cuentos folclóricos reelaborados en el siglo XIX”, *Luc* 14 (mayo 1997b), págs. 113-128.
- AMORÓS, Andrés** (ed.), “Doce cartas inéditas de Clarín a Jacinto Octavio Picón”, *Los Cuadernos del Norte* 2, 7 (1981), págs. 8-20.
- ARANGUREN, José Luis L.**, “De *La Regenta* a Ana Ozores”, en *Estudios literarios*, Madrid, Gredos (1976), págs. 177-211.
- ARBOLEYA, Maximiliano**, “Alma religiosa de Clarín. (Datos íntimos e inéditos)” [1926], recogido en José María MARTÍNEZ CACHERO (ed.), *Leopoldo Alas, Clarín*, Madrid, Taurus (1978), págs. 43-59.
- ARCHER, Robert**, “*La Regenta* and the problematics of reading”, *MLR* 87 (1992), págs. 352-357.
- ARMAS AYALA, Alfonso**, *Galdós, lectura de una vida*, Santa Cruz de Tenerife, Caja de Ahorros de Canarias (1989).
- ASÚN, Raquel**, *El proyecto cultural de “La España Moderna” y la literatura (1889-1914). Análisis de la Revista y la Editorial*, Barcelona, Universidad (1979). Tesis doctoral.
- AZORÍN [José Martínez Ruiz]**, “Una novela”, *ABC* (1-II-1950).
- BANDERA, C.**, “La sombra de Bonifacio Reyes en *Su único hijo*”, *BHS* 46 (1969); recogido en José María MARTÍNEZ CACHERO (ed.), *Leopoldo Alas, Clarín*, Madrid, Taurus (1978).
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L.**, “El cuento popular en el siglo XIX”, *AUMur* 43, 1-2 (1984-1985), págs. 361-380.

- BAQUERO GOYANES, Mariano**, “Clarín y la novela poética”, *BBMP* 23 (1947), págs. 96-101.
- *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC (1949a).
- “Clarín, creador del cuento español”, *CLit* V (1949b), págs. 145-169.
- “Exaltación de lo vital en *La Regenta*”, *AO* 2 (1952a), págs. 189-219; recogido en Mariano BAQUERO GOYANES, *Prosistas españoles contemporáneos*, Madrid, Rialp (1956), págs. 127-172.
- “Una novela de Clarín: *Su único hijo*”, Murcia, Universidad (1952b); recogido en Mariano BAQUERO GOYANES, *Prosistas españoles contemporáneos*, Madrid, Rialp (1956).
- “Los cuentos de Clarín”, prólogo a José María MARTÍNEZ CACHERO (ed.), *Cuentos*, Oviedo, Gráficas Summa (1953), págs. 9-23.
- “Los cuentos de Azorín”, *CHA* 226-227 (1968), págs. 355-374.
- Estudio preliminar a Emilia PARDO BAZÁN, *Un viaje de novios*, Barcelona, Labor (1971a).
- *Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Temas Españoles (1971b).
- “Los cuentos de Baroja”, *CHA* 265-267 (1972), págs. 408-426.
- “Los cuentos largos de Clarín”, *Los Cuadernos del Norte* 2, 7 (1981), págs. 68-71.
- *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*, Murcia, Universidad (1986).
- “Qué es el cuento” [1967], en *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia (1988), págs. 99-154.
- *El cuento español del Romanticismo al Realismo*, ed. Ana Luisa BAQUERO ESCUDERO, Madrid, CSIC (1992).
- BARJA, César**, *Libros y autores modernos. Siglos XVIII y XIX*, Los Ángeles (1933).
- BARROSO, Fernando J.**, *El Naturalismo en la Pardo Bazán*, Madrid, Colección Scholar (1973).
- BAUER, Beth Wietelmann**, “Confession in *La Regenta*: the secular sacrament”, *BHS* 70 (1993), págs. 313-323.
- BÉCARUD, Jean**, “*La Regenta*” de Clarín y la Restauración”, Madrid, Cuadernos Taurus (1964); recogido en *De “La Regenta” al Opus Dei*, Madrid, Taurus (1977), págs. 11-30.
- BELLIDO NAVARRO, Pilar**, “La narrativa”, *Literatura e ideología en la prensa socialista (1885-1917)*, Sevilla, Alfar (1993), págs. 161-200.
- BELTRÁN, Luis**, “El cuento como género literario”, en VV.AA., *Teoría e interpretación del cuento*, eds. Peter FRÖHLICHER y Georges GÜNTHER, Berna, Peter Lang (1995), págs. 15-31.
- BESER, Sergio** (ed.), “Siete cartas de Leopoldo Alas a José Yxart”, *AO* 10 (1960a), págs. 385-397.
- “*Sinfonía de dos novelas*. Fragmento de una novela de Clarín”, *Íns* 167 (1960b), págs. 1, 12; recogido en José María MARTÍNEZ CACHERO (ed.), *Las palabras y los días de Leopoldo Alas*, Oviedo, IDEA (1984), págs. 238-244.
- “Documentos clarinianos. I: Seis cartas de Leopoldo Alas a Narcís Oller. II: Una necrología de Leopoldo Alas”, *AO* 12 (1963), págs. 507-526.
- “En torno a un cuento olvidado de Leopoldo Alas (*Kant, perro viejo*)”, *CHA* 231 (1969), págs. 526-548.
- (ed.), Leopoldo ALAS CLARÍN, *Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia (1972).
- “*Sinfonía de dos novelas*. Fragmento de una novela de Clarín”, *Íns* 167 (1960); recogido en José María MARTÍNEZ CACHERO (ed.), *Leopoldo Alas, Clarín*, Madrid, Taurus (1978).

- BESER, Sergio**, "El lugar de *Sinfonía de dos novelas* en la narrativa de Leopoldo Alas", John England (ed.), *Hispanic studies in honour of Frank Pierce*, Sheffield, University (1980), págs. 17-30.
- (ed.), *Clarín y "La Regenta"*, Barcelona, Ariel (1982).
 - (ed.), Leopoldo ALAS CLARÍN, *La Regenta*, Madrid, Espasa Calpe (1984).
 - "Espacio y objetos en *La Regenta*", en Antonio VILANOVA (ed.), *Clarín y su obra*, Barcelona, Universidad (1985), págs. 211-228.
- BLANCO DE LA LAMA, M.^a Asunción**, "Ana Ozores y *La Regenta*: del personaje romántico a la novela naturalista", *RILCE* 9 (1993), págs. 153-169.
- BLANCO GARCÍA, Francisco**, "Cuentos y narraciones cortas". en *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid (1891).
- BLANQUAT, Josette**, "La sensibilité religieuse de Clarín. Reflets de Goethe et de Leopardi", *RLComp* 35 (1961), págs. 177-196.
- BLANQUAT, Josette, y BOTREL, Jean-F.**, *Clarín y sus editores. 65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta (1884-1893)*, Rennes, Université de Haute Bretagne (1981).
- BOBADILLA, Emilio [Fray Candil]**, *Capirotazos*, Madrid (1890), págs. 16-18.
- "Los plagios de doña Emilia", en *Solfeo (Críticas y sátira)*, Madrid (1894), págs. 25-32.
- BOBES NAVES, M.^a Carmen**, "*La Regenta* desde la estética de la recepción", *LD* 32 (1985a), págs. 7-24.
- *Teoría general de la novela, Semiología de "La Regenta"*, Madrid, Gredos (1985b).
 - "Valor sémico del tiempo en *La Regenta*", en *Clarín y "La Regenta" en su tiempo*, Oviedo, Universidad (1987), págs. 247-265.
 - "Técnicas narrativas en *La Regenta*: efectos especulares". en Joseph L. LAURENTI (ed.), *Varia hispánica: Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, Kassel, Reichenberger (1989), págs. 319-329.
- BONET, Laureano** (ed.), *El Naturalismo*, Barcelona, Península (1972).
- "La música como voz callada en *La Regenta*: un rastreo léxico", *Los Cuadernos del Norte* 5, 23 (1984), págs. 64-69.
- BORING, Phylliss Z.**, "Some reflections on Clarín's *Doña Berta*", *RomN* 11, 1 (1969), págs. 322-325.
- BOTREL, Jean-F.**, "Últimos ataques de Bonafoux a Clarín", *AO* 18 (1968), págs. 177-188.
- *Preludios de Clarín*, Oviedo, IDEA (1972).
 - "Producción literaria y rentabilidad: el caso de Clarín", *Homunage a Noël Salomon*, Barcelona, Laia (1979), págs. 123-133.
 - "Clarín, el dinero y la literatura", *Los Cuadernos del Norte* 7 (1981), págs. 78-82.
 - *Pour une histoire littéraire de l'Espagne (1868-1914)*, Université de Lille III, Atelier National de Reproduction des Thèses (1985), 2 vols.
 - *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, traducción de David TORRA FERRER, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez (1993).
- BOYER, Denis**, "Las imágenes (comparaciones y metáforas) en el cuento *¡Adiós, Cordera!* de Clarín", *Iris* 2 (1985), págs. 1-13.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen**, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente (1962).
- *Historia y antología de la literatura infantil universal*, vol. I, Madrid, Miñón (1988).

- BRENT, Albert**, *Leopoldo Alas and "La Regenta". A Study in Nineteenth Century Spanish prose fiction*, Columbia, Missouri (1951).
- BROWN, Donald Fowler**, *The catholic Naturalism of Pardo Bazán*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press (1971).
- CABAL, Constantino**, "De cómo se escribe un cuento", en *El libro de cómo se hacen las cosas*, Madrid, s. e. (1921), págs. 15-25.
- CABEZAS, Juan Antonio**, *Clarín, el provinciano universal*, Madrid, Espasa Calpe (1936); 2.^a ed., 1962.
- CANIBELL, Eudardo**, *Heribert Mariezcurrena y la introducción de la fototipia y del fotogra-vat*, Barcelona, Tipografía La Académica (1900).
- CANTOS CASENAVE, Marieta**, "Los relatos de Fernán Caballero entre Costumbrismo y Realismo", *Siglo XIX (Literatura hispánica)* 2 (1996), págs. 187-200.
- CARDENAL, Manuel**, "Seis cartas inéditas de Clarín a Castelar", *BBMP* 24 (1948), págs. 92-96.
- CARLSON, Janina**, "Siguiendo las huellas de *La Regenta*", *BIEA* 47 (1993), págs. 323-329.
- CASTRO Y SERRANO, José de**, "El libro", *Cuadros contemporáneos*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet (1871), págs. 15-74.
— *Catálogo de la casa editorial Saturnino Calleja Fernández (1876-1911)*, Madrid (1911).
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio**, *Historia de la lengua y literatura castellana*, vol. IX. Madrid, Tipográfica de la Revista de Archivos (1917).
- CHARNON-DEUTSCH, Lou**, "Naturalism in the short fiction of Emilia Pardo Bazán", *HJ* 3 (1981), págs. 73 y ss.
— *The Nineteenth-Century Spanish story. Textual strategies of a genre in transition*, Londres, Tamesis (1985).
— "Speech and the power of speaking in *La Regenta*", *CH* 9 (1987a), págs. 69-85.
— "*Las vírgenes locas* as product of the unconscious", *MR* 3, 1-2 (1987b), págs. 49-57.
— "*La Regenta* and theories of the subject", *Romance Languages Annual* 1 (1989a), págs. 395-398.
— "Voyeurism, pornography and *La Regenta*", *MLS* 19 (1989b), págs. 93-101.
— "*La Regenta* and the sutured subject", *REH* 28 (1994), págs. 65-78.
- CHEVALIER, Maxime**, "Inventario de los cuentos folclóricos recogidos por Fernán Caballero", *Revista de las Tradiciones Populares* 24 (1978), págs. 49-65.
— "Pour les sources des fables d'Hartzenbusch", *BH* 81, 3-4 (1979).
— "Cuento folclórico y cuento literario (Pereda, Pardo Bazán, Palacio Valdés)", *AL* 18 (1980), págs. 193-208.
— "Cuento folclórico y literaturas del siglo XIX", en VV.AA., *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrada en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, vol. II, ed. Giuseppe BELLINI, Roma, Bulzoni (1981), págs. 325-333.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Birutė**, *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, Barcelona, Edhasa (1984).
- CLARÍN [Leopoldo Alas]**, *Solos de Clarín*, Madrid, A. de Carlos Hierro (1881).
— "*La Tribuna*, novela original de doña Emilia Pardo Bazán", en *Sermón perdido*, Madrid, Fernando Fe (1885), págs. 111-119.

CLARÍN [Leopoldo Alas], *Pipá*, Madrid, Fernando Fe (1886).

- *Doña Berta. Cuervo. Superchería*, Madrid, Fernando Fe (1892).
- *El Señor y lo demás, son cuentos*, Madrid, M. Fernández y Lasanta, s. a. [1893].
- “Los cuentos”, *La Justicia* (12-I-1893).
- *Cuentos morales*, Madrid, *La España* (1896). Ed. facsímil, Gijón, Mases Ediciones (1984).
- “Palique”, *Madrid Cómico*, núm. 784 (26-II-1898); núm. 19 (10-II-1900); núm. 22 (3-III-1900); *El Heraldo* (7-II-1900).
- *El gallo de Sócrates*, Barcelona, Maucci (1901a).
- *La Regenta*, Madrid, Fernando Fe (1901b), 2 vols. Prólogo de Benito PÉREZ GALDÓS.
- *Doctor Sutillis; Obras completas*, vol. III. Madrid, Renacimiento (1916).
- *Obras selectas*, ed. Juan Antonio CABEZAS, Madrid, Biblioteca Nueva (1947); 3.^a ed., 1986.
- *Cuentos. (Superchería. Cuervo. Doña Berta)*, Madrid, Taurus (1970); 3.^a ed., 1987.
- *Solos de Clarín*, Madrid, Alianza (1971).
- *Cuentos morales*, Madrid, Alianza (1973).
- *Teresa. Avecilla. El hombre de los estrenos*, ed. Leonardo ROMERO TOBAR, Madrid, Castalia (1975).
- *Pipá*, ed. Antonio RAMOS-GASCÓN, Madrid, Cátedra (1976); 2.^a ed., 1988.
- *Su único hijo*, ed. Carolyn RICHMOND, Madrid, Espasa Calpe (1979a).
- *El gallo de Sócrates y otros cuentos*, Madrid, Espasa Calpe (1979b).
- *Cuentos morales*, Barcelona, Bruguera (1982).
- *Treinta relatos*, ed. Carolyn RICHMOND, Madrid, Espasa Calpe (1983); 2.^a ed., 1995.
- *Juan Ruiz (Periódico humorístico)*, ed. Sofía MARTÍN-GAMERO, Madrid, Espasa Calpe (1985a).
- *Cuesta abajo y otros relatos inconclusos*, ed., Laura RIVKIN, Madrid, Júcar (1985b).
- *Relatos breves*, ed. Rafael RODRÍGUEZ MARÍN, Madrid, Castalia (1986).
- *¡Adiós, Cordera! y otros relatos*, ed. Francisco MUÑOZ MARQUINA, Madrid, Burdeos (1988a).
- *Las dos cajas, Doña Berta y otros relatos*, ed. Miguel Ángel LOZANO, Alicante, Aguacilara (1988b).
- *El Señor y lo demás, son cuentos*, ed. Gonzalo SOBEJANO, Madrid, Espasa Calpe (1988c).
- *La Regenta*, Madrid, Alianza (1989a). Prólogo de Ricardo GULLÓN.
- *Narraciones breves*, ed. Yvan LISSORGUES, Barcelona, Anthropos (1989b).
- *Cuentos completos*, ed. Carolyn RICHMOND, Madrid, Alfaguara (1998).

CLARKE, Anthony H., “Doña Emilia Pardo Bazán y la novela policíaca”, *BBMP* 49 (1973), págs. 375-391.

CLAVERÍA, Carlos, “Flaubert y *La Regenta* de Clarín”, *HR* 10 (1942), págs. 116-125; recogido en *Cinco estudios*, Salamanca (1945), págs. 9-28.

CLÉMESSY, Nelly, *Emilia Pardo Bazán, contes perdus et retrouvés*, Montpellier, Universidad (1967-1968). Tesis doctoral.

- *Les contes d'Emilia Pardo Bazán*, París, Centre de Recherches Hispaniques (1971).
- *Emilia Pardo Bazán romancière*, París, Centre de Recherches Hispaniques (1973). Traducción española, Madrid (1982).
- “Emilia Pardo Bazán et el conte fantastique”, in *Mélanges a la mémoire d'André Joucla-Ruau. Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, Provence, Universidad (1975a), págs. 565-575.
- “Emilia Pardo Bazán et l'art du conte”, in *Hommage a André Joucla-Ruau, Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice* 23 (1975b), págs. 185-197.

- CLÉMESSY, Nelly**, “La comtesse de Pardo Bazán et le conte rural”, *Mélanges offerts à Charles Aubrun*, vol. I, París (1975c), págs. 191-200.
- *Emilia Pardo Bazán como novelista. (De la teoría a la práctica)*, Madrid, FUE (1981).
- “En torno al Realismo de *El Cisne de Vilamorta*”, Madrid, Espasa Calpe (1987a).
- Estudio premilinar a Emilia PARDO BAZÁN, *Los pazos de Ulloa*, Madrid, Espasa Calpe (1987b).
- COLOMA, P. Luis**, *La camisa del hombre feliz y otras narraciones*, introducción y selección Saturnino CALLEJA, ilustraciones de Apeles MESTRES y Paciano ROSS, Bilbao, Ediciones Mensajero (1988).
- CORTÁZAR, Eduardo de**, “Plagios y coincidencias (Mosaico literario)”, *La Ilustración Española y Americana* (24-VI-1872), págs. 374-378.
- COOK, Teresa A.**, *El feminismo en la novela de la condesa de Pardo Bazán*, La Coruña, Diputación Provincial (1976).
- “Emilia Pardo Bazán y la educación como elemento primordial en la dirección de la mujer”, *HispCal* 60, 2 (1977), págs. 259-265.
- DAVIS, Gifford**, “Catholicism and Naturalism: Pardo Bazán’s reply to Zola”, *MLN* 90 (1975), págs. 282-287.
- DECOSTER, Cyrus C.**, *Bibliografía crítica de Juan Valera*, Madrid, CSIC (1970).
- “Pardo Bazán’s *Insolación*: a naturalist novel?”, *RomN* 13 (1971-1972), págs. 87-91.
- *Juan Valera*, Nueva York, Twayne (1974).
- DESVOIS, Michel**. Véase BOTREL.
- DÍAZ, Luis Felipe**, *Ironía e ideología en La Regenta de Leopoldo Alas*, Nueva York, Peter Lang (1992).
- DÍAZ CASTAÑÓN, Carmen**, “Leyendo Doña Berta”, *Clarín y La Regenta en su tiempo. Actas del Simposio Internacional*, Oviedo, Universidad (1987), págs. 827-839.
- DIAGO MONCHILO, Manuel V.**, “*Un paraíso sin manzanas*: Crisol de temas y motivos literarios del joven Clarín”, *Clarín y La Regenta en su tiempo. Actas del Simposio Internacional*, Oviedo, Universidad (1987), págs. 813-825.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier**, “Poesía y novela en Clarín: En torno a *Doña Berta* y otros relatos breves de Leopoldo Alas”, *Clarín y La Regenta en su tiempo. Actas del Simposio Internacional*, Oviedo, Universidad (1987), págs. 841-947.
- DÍEZ TABOADA, Juan M.^a**, “El germanismo y la renovación de la lírica española en el siglo XIX (1840-1870)”, *FM* 5 (1961), págs. 21-55.
- DUPONT, Jean**, “Notes sur l’ambiguïté des termes de *cuento* et de *novela corta*”, *Mélanges à la mémoire d’André Joucla-Ruan*, vol. II Aix-en-Provence, Editions de l’Université de Provence (1978), págs. 655-670.
- DURAND, Frank**, “Structural unity in Leopoldo Alas’s *La Regenta*”, *HR* 31 (1963), págs. 324-335.
- “Characterization in *La Regenta*: point of view and theme”, *BHS* 41 (1964), págs. 86-100.
- “Dimensiones irónicas y estéticas en el estilo de *La Regenta*”, en Antonio VILANOVA (ed.), *Clarín y su obra*, Barcelona, Universidad (1985), págs. 145-161.
- *La Regenta de Leopoldo Alas*, Madrid, Taurus (1988).

EBERENZ, Rolf, *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista* (E. Pardo Bazán, Leopoldo Alas "Clarín", Vicente Blasco Ibáñez), Madrid, Gredos (1989).

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, Selección y prólogo a *Cuentos de la condesa de Pardo Bazán*, Madrid, Universidad Complutense (1952).

EOFF, Sherman H., "Juan Valera's interest in the Orient", *HR* 6 (1938), págs. 196-197.

— "En busca de un dios de amor: Gustave Flaubert, Leopoldo Alas", en *El pensamiento moderno y la novela española*, Barcelona, Seix Barral (1965), págs. 59-90.

— "La deificación del proceso inconsciente: Émile Zola, Emilia Pardo Bazán, Vicente Blasco Ibáñez", en *El pensamiento moderno y la novela española*, Barcelona, Seix Barral (1967), págs. 114-120.

ESPEITA RAMISA, Teresa, "En torno a Doña Berta de Clarín", *Clarín y La Regenta en su tiempo. Actas del Simposio Internacional*, Oviedo, Universidad (1987), págs. 849-858.

ESPINOSA, Aurelio M., *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España*, vol. I, Madrid, CSIC (1946).

EZAMA GIL, Ángeles, "En torno a un cuento olvidado de Clarín: *El oso mayor*", *Mester* 16, 2 (1987), págs. 35-51.

— "La crítica de la poesía en verso y un olvidado relato de Clarín [*Malos humores (Diálogo y no platónico)*]", *BIEA* 42, 128 (1988a), págs. 779-803.

— "La Ilustración de relatos breves en la revista *La vida galante*", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 34 (1988b), págs. 73-96.

— "Manuel Bueno, un cuentista olvidado", *Mundaiz* 41 (1991), págs. 19-34.

— *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Prensas Universitarias (1992).

— "Algunos datos para la historia del término *novela corta* en la literatura española del fin de siglo", *RLit* 55, 109 (1993a), págs. 141-148.

— "Ensayo de un catálogo de colecciones de relatos breves originales (1890-1900)", en VV.AA., *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, I, Madrid, Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional (1993b), págs. 91-148.

— "Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910", *Anthropos* 154-155 (1994a), págs. 77-82.

— "El cuento japonés en la literatura española: primeras traducciones. De la traducción a la invención", *Notas y Estudios filológicos* 9 (1994b), págs. 91-104.

— "La erótica de la muerte en un personaje clariniano: Ángel Cuervo. Estudio de una pasión", *ALEUA* 10 (1994c), págs. 69-80.

— "Datos para una poética del cuento literario en la España de la Restauración: los prólogos de las colecciones. Otros escritos", en VV.AA. *Teoría e interpretación del cuento*, ed. Peter FRÖHLICHER y Georges GÜNTHER, Berna, Peter Lang (1995a), págs. 263-281.

— "El relato breve en las preceptivas literarias decimonónicas españolas", *ECZ* 8, 2 (1995b), págs. 41-51.

FEAL DEIBE, Carlos, "Naturalismo y antinaturalismo en *Los pazos de Ulloa*", *BHS* 48 (1971), págs. 314-327.

— "La anunciación a Bonis: análisis de *Su único hijo*", *BHS* 51 (1974), págs. 225-271.

FEDORCHEK, Robert M., "Clarín y Eça de Queiroz", *NRFH* 27 (1978), págs. 336-345.

FEENY, Thomas, "Burlesque krausist types in Pereda and Clarín", *HJ* 9, 2 (1988), págs. 45-52.

- FERNÁNDEZ ASÍS, Victoriano**, “La eximia condesa”, *Mundo Gallego* 7 (1959).
- FERNÁNDEZ HERRERO, Manuel**, Prólogo a *Los mil y un cuentos. Colección de leyendas, novelas, anécdotas y tradiciones en prosa y verso de escritores antiguos y modernos*, vol. I, Madrid, Imprenta de la Vda. e Hijos de M. Álvarez (1870).
- FONTANELLA, Lee**, *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso, s. a. [1981].
— *La fotografía en España hasta 1900*, Madrid, Biblioteca Nacional (1982).
- FONTBONA, Francesc**, “Las Ilustraciones y la reproducción de sus imágenes” en VV.AA., *La prensa ilustrada en España. Las “Ilustraciones” 1850-1920*, Montpellier, Université Paul Valéry (1996), págs. 73-79.
- FORTES FERNÁNDEZ, José Antonio**, “El realismo límite de Clarín. Una lectura de *La Regenta*”, en *Clarín y La Regenta en su tiempo*, Oviedo, Universidad (1987), págs. 441-455.
- FREEDMAN, Ralph**, *The lyrical novel. Studies in Herman Hesse, André Gide and Virginia Woolf*, New Jersey, Princeton University Press (1963).
- GÁLVEZ, Manuel**, “Emilia Pardo Bazán”, *Nos* 38 (1921), págs. 27-34.
- GAMALLO FIERROS, Dionisio**, “Las primeras reacciones de Galdós ante *La Regenta*”, *La Voz de Asturias* (30-VII-1978; 6, 10, 13, 27-VIII-1978).
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, Elías**, “Los cuentos rurales de Clarín”, *AO* 19 (1969), págs. 221-242.
- GARCÍA LORENZO, Luciano**, “De Clarín a Unamuno”, *Proh* 3 (1972), págs. 467-472.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco**, “Crítica literaria en la obra narrativa de Clarín”, *AO* 2 (1952a), págs. 63-68.
— “Gentes humildes en la obra narrativa de Clarín”, *Arb* 22 (1952b), págs. 186-195; recogido en José María MARTÍNEZ CACHERO, *Leopoldo Alas...*, Madrid, Taurus (1978), págs. 263-271.
— “El problema religioso en la obra narrativa de Clarín”, *AO* 5 (1955), págs. 319-349.
— “Un cuento de Clarín y una carta de Unamuno”, *ABC* (18-III-1956).
- GARCÍA SAN MIGUEL, Luis**, *El pensamiento de Leopoldo Alas, Clarín*, Madrid (1987).
- GARCÍA SARRIÁ, Francisco**, *Clarín o la herejía amorosa*, Madrid, Gredos (1975).
- GARCÍA VALDECASAS, Amelia**, “Reivindicación de José Nogales: su figura y su obra literaria”, *RLit* 42, 83 (1980), págs. 93-130.
- GILES, Mary E.**, “Impressionistic techniques in descriptions by Emilia Pardo Bazán”, *HR* 30 (1962), págs. 304-316.
— “Pardo Bazán’s two styles”, *HispCal* 48 (1965), págs. 456-462.
— “Symbolic imagery in *La sirena negra*”, *Papers on language and literature* 4 (1968), págs. 182-191.
— “Feminism and the feminine in Emilia Pardo Bazán’s novels”, *HispCal* 63 (1980), págs. 357-367.
- GILMAN, Stephen**, “La novela como diálogo: *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta*”, *NRFH* 24 (1975), págs. 438-448.
- GIRARD, René**, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, París, Grasset (1961).

- GLENDINNING, Nigel**, "Some versions of Carnival: Goya and Alas", en Nigel GLENDINNING (ed.), *Studies in modern Spanish literature and art presented to Helen F. Grant*, Londres, Tamesis (1972).
- GOLD, Hazel**, *Jacinto Octavio Picón: el liberalismo y la novela del siglo XIX*, Filadelfia, Universidad de Pensilvania (1980).
- "Show and tell: from museum to novel", *ECZ* 3 (1990), págs. 47-70.
 - "Literature in a paralytic mode: digression as transgression in *LR*", *RHM* 48 (1995), págs. 54-68.
- GOLDMAN, L.**, *Pour une sociologie du roman*, París, Gallimard (1964).
- GÓMEZ, José Luis** (ed.), Leopoldo ALAS CLARÍN, *La Regenta*, Barcelona, Planeta (1989). Introducción de Sergio BESER.
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo [Andrenio]**, "Cuentos de amor", *La España Moderna*, vol. CXIV, Madrid (1898), págs. 158-159.
- "Cuentos sacro-profanos", *La España Moderna*, vol. CXXVII, Madrid (1899), págs. 119-120.
 - "Sud-exprés", *La España Moderna*, vol. CCXLVII, Madrid (1909), págs. 160-171.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón**, "Emilia Pardo Bazán", en *Nuevos retratos contemporáneos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana (1945), págs. 139-149.
- GÓMEZ MOLLEDA, M.^a Dolores**, *Los reformadores de la España contemporánea*, Madrid, CSIC (1981).
- GÓMEZ SANTOS, Marino**, Leopoldo Alas, "Clarín". *Ensayo bio-bibliográfico*, Oviedo (1952).
- GÓMEZ TABANERA, J. A.**, y **RODRÍGUEZ ARRIETA, E.**, "La conversión de Leopoldo Alas, Clarín. Ante una carta inédita de Clarín a Don Francisco Giner (20-X-1887)", *BIEA* 115 (1985), págs. 467-482.
- GONZÁLEZ-ARIAS, Francisca**, "Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt: afinidades y resonancias", *BHi* 91 (1989), págs. 409-440.
- "Parallels and parodies: Emilia Pardo Bazán's response to Émile Zola", *BHS* 68 (1990), págs. 369-377.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel**, "El juego de los sentidos en *La Regenta*", *BHi* 95 (1993), págs. 587-602.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel**, "Construcción y sentido de *Cuervo*", *Los Cuadernos del Norte* 4 (1987a), págs. 86-92.
- "Lectura cinematográfica de *La Regenta*", en *Clarín y La Regenta en su tiempo*, Oviedo, Universidad (1987b), págs. 467-481.
 - Estudio preliminar a Emilia PARDO BAZÁN, *La cuestión palpitante*, Barcelona y Santiago de Compostela, Anthropos y Universidad (1989).
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio**, *Emilia Pardo Bazán, novelista de Galicia*, Nueva York, Hispanic Institute in the United States (1944).
- "Valle-Inclán y la Pardo Bazán: *Divinas palabras* y *El tetrarca en la aldea*", *Grial* 20 (1968).
- GONZÁLEZ TORRES, Rafael**, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Boston, Florentia Publishers (1977).

GOYET, Florence, *La nouvelle 1870-1925*, París, PUF (1993).

GRAMBERG, Eduard, *Forma y fondo del humorismo de Leopoldo Alas*, "Clarín", Oviedo, IEA (1958).

— "Su único hijo, novela incomprensible de Leopoldo Alas", *Hisp* 45 (1962), págs. 194-199; recogido en José María MARTÍNEZ CACHERO (ed.), *Leopoldo Alas*, "Clarín" (1978).

GRISWOLD, Susan C., "Rhetorical strategies and didacticism in Clarín's short fiction", *KRQ* 29, 4 (1982), págs. 423-433.

GROSSI FERNÁNDEZ, Rodrigo, "Puntualizaciones a una comunicación", *BIEA* 124 (1987), págs. 985-989.

GUASTAVINO GALLENT, Guillermo, "Algo más sobre Clarín y 'Teresa'", *BHi* 73 (1971), págs. 135-139.

GUERRA, Ángel, "Zig-Zag", *Madrid Cómic* (V-1902).

GUILLÉN, Claudio, "Apuntes para un estudio de la diégesis en *La Regenta*", en Antonio VILANOVA (ed.), *Clarín y su obra*, Barcelona, Universidad (1985), págs. 265-291.

GULLÓN, Germán, *El narrador en la novela española del siglo XIX*, Madrid, Taurus (1976), págs. 43-67.

— "Invención y reflexividad discursiva en *La Regenta* de Leopoldo Alas", en *La novela como acto imaginativo*, Madrid, Taurus (1983), págs. 123-147.

— "Visión y lectura en *La Regenta*", en *Hitos y mitos de "La Regenta"*, *Los Cuadernos del Norte* 4 (1987), págs. 50-53.

— (ed.), Benito PÉREZ GALDÓS, *La conjuración de las palabras*, Barcelona, Edhasa (1991).

GULLÓN, Ricardo, "Las novelas cortas de 'Clarín'", *Íns* 76 (1952), pág. 3.

— *La novela lírica*, Madrid, Cátedra (1984).

— "Leopoldo Alas y su lector", en *Clarín y La Regenta en su tiempo*, Oviedo, Universidad (1987), págs. 313-328.

HAFTER, Monroe Z., "Heroism in Alas and Carlyle's *On heroes*", *MLN* 95 (1980), págs. 312-334.

HATZFELD, Helmut, "La imitación estilística de Madame Bovary (1857) en *La Regenta*", *Th* 32 (1977), págs. 40-53.

— "Two stylizations of clerical tragedy: *O crime do Padre Amaro* (1875) and *La Regenta* (1884)", en A. BUGLIANI (ed.), *The two hesperias... in honor of J. G. Fucilla*, México, Porrúa (1977), págs. 181-195.

HEMINGWAY, Maurice, "The religious content of Pardo Bazán's *La sirena negra*", *BHS* 49 (1972), págs. 369-382.

— "Grace, nature, Naturalism, and Pardo Bazán", *FMLS* 16 (1980), págs. 341-349.

— *Emilia Pardo Bazán: the making of a novelist*, Cambridge University Press (1983).

— "Naturalism and decadence in Zola's *La faute de l'abbé Mouret* and Pardo Bazán's *La madre naturaleza*", *RLComp* 61 (1987), págs. 31-46.

HENN, David, *The early Pardo Bazán. Theme and narrative technique in the novels of 1879-1889*, Liverpool, Francis Cairns (1988a).

— "The evolution of Pardo Bazán's views on the novel, 1879-1901", *N* 72 (1988b), págs. 394-403.

- HERNÁNDEZ SUÁREZ, Manuel**, *Bibliografía de Galdós*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria (1972).
- IBARRA, Fernando**, "Clarín y Azorín. El matrimonio y el papel de la mujer española", *HispCal* 55 (1972), págs. 45-54.
- "Clarín y la liberación de la mujer", *Hispa* 51 (1974), págs. 27-34.
- IFE, Barry W.**, "Idealism and materialism in Clarín's *La Regenta*: two comparative studies", *RLCOMP* 44 (1970), págs. 273-294.
- IZQUIERDO DORTA, Oswaldo**, *Recopilación y estudio de "Los cuentos de Galdós"*, Santa Cruz de Tenerife, Centro de Cultura Popular Canaria (1994).
- JACKSON, Robert M.**, "Cervantismo in the creative process of Clarín's *La Regenta*", *MLN* (1969), págs. 208-227.
- "*La Regenta* and contemporary history", *REHA* 11 (1977), págs. 287-302.
- JAMMES, Robert**, "*La conquête de plassans* de Émile Zola, hipotexto de *La Regenta*", en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en España*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 385-399.
- KIRBY, Harry, L. Jr.**, Selección y prólogo a *Cuentos y crítica literaria*; en Emilia PARDO BAZÁN, *Obras completas*, vol. III, Madrid, Aguilar (1973).
- KRONIK, John W.**, "Censo de personajes en los cuentos de Clarín", *AO* 11 (1961a), págs. 323-406.
- "Un cuento olvidado de Clarín (*La guitarra*)", *CHA* 136 (1961b), págs. 27-35.
- "The function of names in the stories of Alas", *MLN* 80 (1965), págs. 260-265.
- "Unamuno's *Abel Sánchez* and Alas's *Benedictino*: a thematic parallel", en Germán BLEIBERG y E. Inman FOX (eds.), *Spanish thought and letters in the Twentieth century*, Nashville, Vanderbilt University Press (1966a), págs. 287-297.
- "La modernidad de Leopoldo Alas", *PSA* 11, 41, 122 (1966b), págs. 121-134.
- KÜPPER, W.**, *Leopoldo Alas Clarín und der französische Naturalismus in Spanien*, Colonia (1958).
- LABANYI, Jo**, "City, country and adultery in *La Regenta*", *BHS* 63 (1986), págs. 53-66.
- "Mysticism and hysteria in *La Regenta*: the problem of female identity", en Lisa P. CONDÉ y Stephen M. HART (eds.), *Feminist readings on Spanish and Latin-American Literature*, Lewiston, Mellen (1991), págs. 37-46.
- LAFFITTE, G.**, "Madame Bovary et *La Regenta*", *BHi* 44 (1943), págs. 157-163.
- LANZA, Silverio [Juan Bautista Amorós]**, *La muerte de la verdad y otros cuentos*, ed. José GARCÍA REYES, Madrid, Almarabu (1986).
- *El año triste*, Madrid, Orígenes (1989).
- LARSEN, Kevin S.**, "Another guest at dinner: *La Regenta* and the Symposium", *RHM* 45 (1992), págs. 169-180.
- "Hunger, heat, and humiliation: aspects of alimentary thermodynamics of *La Regenta*", *HJ* 15 (1994), págs. 73-88.
- LEVY, Josette**, "Emilia Pardo Bazán y el regionalismo gallego", *BRAG* 28, 327-332 (1958); 29, 333-338 (1959); 30, 352 (1970); 31, 355 (1973).
- LIDA, M.^a Rosa**, "El *Parsondes* de Valera y la *Historia universal* de Nicolao de Damasco", *RFH* 4 (1942), págs. 274-281.

- LISSORGUES, Yvan**, “Idée et réalité dans *Su único hijo*, de Leopoldo Alas, Clarín”, *LN* 76, 4, 243 (1982), págs. 47-64.
- *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas*, “Clarín”. 1875-1901, París, CNRS (1983); trad. española, Oviedo, Gea (1996).
- “Ética y estética en *Su único hijo* de Leopoldo Alas, Clarín”, en Antonio VILANOVA (ed.), *Clarín y su obra*, Barcelona, Universidad (1986).
- “Ética, religión y sentido de lo humano en *La Regenta*”, *Los Cuadernos del Norte* 4 (1987), págs. 20-31.
- (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos (1988).
- “Le narrateur dans *La Regenta* - Notes”, *Co-textes*, 18 (1989a), págs. 43-55.
- “Corriente. Relato satírico inacabado de Clarín”, *RHM* 42, 1 (1989b), págs. 31-43.
- *Clarín político (I)* [1980], Barcelona, Lumen (1989c).
- “Le prêtre et la femme: le cas du magistral de *La Regenta*”, en F. CERDÁN (ed.), *Hommage à Robert Jammes*, Universidad de Toulouse-Le Mirail (1994), págs. 693-705.
- LITTLE, W.**, y **SCHRAIBMAN, Joseph**, “Notas sobre el motivo de la paternidad en *Su único hijo* de Clarín”, *BIEA* 32 (1978), págs. 21-29.
- LITVAK, Lily**, “El cuento anarquista. Estudio preliminar”, en VV.AA., *El cuento anarquista (1880-1911). Antología*, Madrid, Taurus (1982), págs. 7-50.
- “Entre lo fantástico y la ciencia-ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX”, *Anthropos* 154-155 (1994), págs. 83-88.
- LOPE MUÑOZ, J. L.**, *Un destripador de antaño y otros cuentos*, Madrid, Alianza (1975).
- LÓPEZ, Ignacio Javier**, “Clarín y la imaginación literaria romántica”, *RHM* 48 (1995), págs. 274-285.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis** “Personajes de Zola recreados por Clarín”, en *Clarín y La Regenta en su tiempo*, Oviedo, Universidad (1987), págs. 537-547.
- LÓPEZ SANZ, Mariano**, “Moral y estética ‘fin de siglo’ en *La quimera* de Pardo Bazán”, *HispCal* 62 (1979), págs. 62-70.
- *Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán*, Madrid, Pliegos (1985).
- LOTT, Robert E.**, “Observations on the narrative method, the psychology, and the style of *Los pazos de Ulloa*”, *HispCal* 42 (1969), págs. 3-12.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel**, “El relato *Las dos cajas* en la obra narrativa de Clarín”, en *Clarín y La Regenta en su tiempo. Actas del Simposio Internacional*, Oviedo, Universidad (1987), págs. 859-872.
- MAESTRO, Jesús G.**, “La muerte y las funciones narrativas en *Doña Berta* de Clarín. Clasificación e interpretación”, *BIEA* 125 (1988), págs. 123-143.
- “La modalidad narrativa: para una tipología del discurso verbal. Sistematización y aplicación en *Doña Berta* de Clarín”, *BIEA* 129 (1989), págs. 71-130.
- MAINER, José-Carlos**, *La edad de plata*; 2.^a ed., Madrid, Cátedra (1981).
- MARESCA, Mariano**, *Hipótesis sobre Clarín: el pensamiento crítico del reformismo español*, Granada (1985).

- MARTÍNEZ CACHERO, José M.^a**, “Un ataque a Clarín. Seis artículos de Ramón León Maínez”, *Revista de Letras de la Universidad de Oviedo* 11 (1950), págs. 247-273.
- “Luis Bonafoux y Quintero, Aramis contra Clarín. (Historia de una enemistad literaria)”, *RLit* 3 (1953), págs. 99-112.
- “Un supuesto plagio de la Pardo Bazán. Su cuento *El palacio de Artasar y El capricho del califa*, de Emilio Ferrari”, *ABC* (22-XII-1954).
- “Noticia de tres folletos contra Clarín”, *BIEA* 13 (1959), págs. 225-244.
- “Dos fragmentos narrativos de Leopoldo Alas (*Un paraíso sin manzanas*, capítulo 6 de *Las vírgenes locas*; *Mosquín*, capítulo 1 de *Palomares*), *AO* 12 (1962), págs. 479-506.
- (ed.), *Leopoldo Alas, “Clarín”: La Regenta*, Barcelona, Planeta (1963).
- “13 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Rafael Altamira y otros papeles”, *AO* 18 (1968), págs. 145-176; recogido en *Las palabras y los días de Leopoldo Alas*, Oviedo, IDEA (1984), págs. 89-119.
- (ed.), *Leopoldo Alas, “Clarín”*, Madrid, Taurus (1978).
- “Doña Berta de Rondaliego en Madrid (Leopoldo Alas: *Doña Berta*, capítulo 8)”, en Andrés AMORÓS (ed.), *El comentario de textos. 3: La novela realista*, Madrid, Castalia (1979), págs. 255-278; recogido en José María MARTÍNEZ CACHERO, *Las palabras y los días de Leopoldo Alas*, Oviedo, IDEA (1984), págs. 235-252.
- “Noticia de otras novelas largas del autor de *La Regenta*”, *Los Cuadernos del Norte* 5, 23 (1984a), págs. 87-92; recogido en José María MARTÍNEZ CACHERO, *Las palabras y los días de Leopoldo Alas*, Oviedo, IDEA (1984), págs. 253-266.
- *Las palabras y los días de Leopoldo Alas*, Oviedo, IDEA (1984).
- (ed.), Leopoldo ALAS CLARÍN, *Cuentos*, Barcelona, Plaza & Janés (1986a).
- “Polémicas y ataques del Clarín crítico”, en Antonio VILANOVA (ed.), *Clarín y su obra*, Barcelona, Universidad (1986b), págs. 83-102.
- (ed.), Leopoldo ALAS CLARÍN, *Su único hijo*, Madrid, Taurus (1991).
- MARTÍNEZ CARRIAZO, Cristina**, “El acto de mirar en *La Regenta* de Clarín”, *HJ* 14 (1993), págs. 29-39.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Celso**, “Formación y función de las figuras poéticas en *La Regenta*”, en *Clarín y “La Regenta” en su tiempo*, Oviedo, Universidad (1987), págs. 549-567.
- MARTÍNEZ PEDROSA, Fernando**, *Cuentos íntimos*, Madrid, A. de San Martín-Agustín Jubera (1864).
- MAYORAL, Marina**, “Emilia Pardo Bazán, *Pena de muerte*”, en Antonio AMORÓS (ed.), *El comentario de textos*, Madrid, Castalia (1979), págs. 255-278.
- *Emilia Pardo Bazán. Cuentos y novelas de la tierra*, Santiago, Salvora (1984).
- Estudio preliminar a Emilia PARDO BAZÁN, *Los pazos de Ulloa*, Madrid, Espasa Calpe (1986).
- Estudio preliminar a Emilia PARDO BAZÁN, *Insolación*, Madrid, Espasa Calpe (1987).
- Estudio preliminar a Emilia PARDO BAZÁN, *La químera*, Madrid, Cátedra (1991).
- MCBRIDE, Charles A.**, “Afinidades espirituales y estilísticas entre Unamuno y Clarín”, *CCMU* 19 (1969), págs. 5-15.
- “Alienation from self in the short fiction of Leopoldo Alas, Clarín”, en R. P. SIGELE y Gonzalo SOBEJANO (eds.), *Homenaje a Casaldueño*, Madrid, Gredos (1972), págs. 379-387.
- “Literary idealism in Clarín’s creation of setting”, *CH* 2 (1980), págs. 149-156.
- MELÓN, Santiago**, “Clarín y el Bovarysno”, *AO* 2 (1952), págs. 69-87.

- MENGE, Ulrich**, "Die dialektische Struktur der Kurz geschichten doña Emilia Pardo Bazán", *RF* 80 (1968), págs. 613-615.
- MILLER, Marta La Follette**, "Oppositions and their subversion in Clarín's, *La rosa de oro*", *MLS* 12, 3 (1982), págs. 99-109.
- MOLHO, Maurice**, "Lo popular en la literatura española", *Revista de las Tradiciones Populares* 23 (1977), págs. 273-288.
- MONTES HUIDOBRO, Matías**, "Leopoldo Alas: El amor, unidad y pluralidad en el estilo (*¡Adiós, Cordera!*)", *AO* 19 (1969), págs. 207-220; recogido en José María MARTÍNEZ CACHERO (ed.), *Leopoldo Alas, "Clarín"*, Madrid, Taurus (1978), págs. 253-262.
- "Su único hijo: sinfónico avatar de Clarín", *AO* 21 (1971a), págs. 149-209.
- "Emilia Pardo Bazán: niveles técnicos y temáticos de su determinismo", en *Superficie y fondo del estilo*, Valencia y Chapel Hill, Albatros Ediciones e Hispanófila (1971b), págs. 69-81.
- MONTESINOS, José F.**, *Valera o la ficción libre*, Madrid, Gredos (1957).
- *Galdós*, Madrid, Castalia (1968), 3 vols.
- *Costunibrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*; 5.^a ed., Madrid, Castalia (1983).
- NELSON, Jeanne Pla**, "Développement du thème en fonction de la structure dans *El sustituto* de Leopoldo Alas, *Clarín*", *RomN* 13 (1971-1972), págs. 262-265.
- NIMETZ, Michael**, "Eros and Ecclesia in Clarín's *Vetusta*", *MLN* 86 (1971), págs. 242-253.
- NOGALES, José**, "El fondo del alma", *El Liberal* (23-VI-1907).
- *El ángel de nieve y otros cuentos andaluces*, ed. Amelia GARCÍA VALDECASAS, Sevilla, Guadalmena (1988).
- NÚÑEZ REY, Concepción**, "*La Regenta* y *O primo Basilio*", en *Clarín y "La Regenta" en su tiempo* (1987), págs. 731-750.
- OLEZA, Juan**, *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello (1976), págs. 65-87; ("Clarín: las contradicciones de un realismo límite", págs. 139-213).
- (ed.), Leopoldo ALAS CLARÍN. *La Regenta*, Barcelona, Cátedra (1984), 2 vols.; 2.^a ed., 1986-1987.
- "*La Regenta* y el mundo del joven Clarín", en Antonio VILANOVA (ed.), *Actas del Simposio Internacional Clarín y su obra en el Centenario de La Regenta*, Barcelona, Universidad (1985), págs. 163-180.
- "*Su único hijo versus La Regenta: una clave espiritualista*", en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthopos (1988), págs. 421-444.
- "De novelas y paternidades: Clarín, Bourget, Rod y Margueritte", en Adolfo SOTELO VÁZQUEZ (ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad (1989a), págs. 473-485.
- "Espiritualismo y fin de siglo: convergencia y divergencia de propuestas", en Francisco LAFARGA (ed.), *Actas del I Simposio sobre la Imagen de Francia en las Letras Hispánicas*, Barcelona, PPU (1989b), págs. 77-83.
- "*Su único hijo* y la disolución de la fábrica naturalista", *Íns* 514 (1989c), págs. 28-29.
- (ed.), Leopoldo ALAS CLARÍN: *Su único hijo*, Madrid, Cátedra (1990).

- OLIVER, Walter**, "Clarín's *¡Adiós, Cordera!* as a critical Assessment of provincial Life and Politics", *RomN* 28, 1 (1987), págs. 77-83.
- ORIÁ, José A.**, "Cuesta abajo, obra inédita de Clarín", *La Nación* (Buenos Aires) (15-IV-1956).
- "Vislumbres sobre la *Cuesta abajo* de Clarín", *La Nación* (Buenos Aires) (27-V-1956).
- ORTEGA, Soledad**, *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente (1964), págs. 209-296.
- OSBORNE, Robert E.**, *Emilia Pardo Bazán, su vida y sus obras*, México, Ediciones de Andrea (1964a).
- "Doña Emilia y el cuento", en *Emilia Pardo Bazán, su vida y sus obras*, México, Studium 42 (1964b), págs. 92-100.
- OSSORIO Y GALLARDO, Ángel y Carlos**, *Manual del perfecto periodista*, Madrid, La España Editorial (1891).
- PALOMO, María del Pilar**, "Las 'ocultas congruencias' clarinianas: Hacia un *texto total*", *Clarín y La Regenta en su tiempo. Actas del Simposio Internacional*, Oviedo, Universidad (1987), págs. 873-896.
- PARDO BAZÁN, Emilia**, "Una polémica entre Valera y Campoamor", *Nuevo teatro crítico* (1891), págs. 31-53.
- *La literatura francesa moderna. III: El Naturalismo*, Madrid (1914).
- *Obras completas*; vol. I, ed. Federico Carlos SAINZ DE ROBLES, Madrid, Aguilar (1964); vol. II, Madrid, Aguilar (1956); vol. III, ed. Harry L. KIRBY, Jr., Madrid, Aguilar (1973).
- *Cuentos completos*, ed. Juan PAREDES NÚÑEZ, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza (1990), 4 vols.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan**, "El cuento policiaco en Pardo Bazán", en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, vol. III, Granada, Universidad (1979a), págs. 7-18.
- *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada, Universidad (1979b).
- *La realidad gallega en los cuentos de Emilia Pardo Bazán (1851-1921)*, La Coruña, Edición do Castro (1983).
- (ed.), Emilia PARDO BAZÁN, *Cuentos*, Madrid, Taurus (1984).
- "Aficiones peligrosas. Una novela juvenil desconocida de Emilia Pardo Bazán", en *Studia Litteraria atque Linguistica N. Marín, J. Fernández-Sevilla et P. González Oblata*, Granada (1988a), págs. 211-225.
- "Del cuento y sus desenlaces", *Luc* 1 (1988b), págs. 103-114.
- "Los inicios literarios de una escritora: Dos obras desconocidas de Emilia Pardo Bazán", en *Estudios sobre Los pazos de Ulloa*, Madrid, Cátedra (1989a).
- Estudio preliminar a Emilia PARDO BAZÁN, *Aficiones peligrosas*, Madrid, Palas Atenea (1989b).
- (ed.), Emilia PARDO BAZÁN, *Cuentos completos*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza (1990), 4 vols.
- "Relaciones literarias entre Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós", en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1990), vol. VII, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria (1993), págs. 477-483.
- "La visión esperpéntica: de *La Pecera masinedina* al *Callejón del gato madrileño*", en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, vol. IV, Madrid, Castalia (1994), págs. 287-295.

- PAREDES NÚÑEZ, Juan**, “Emilia Pardo Bazán: Estudios críticos sobre literaturas románicas”, en *Homenaje al profesor José María Fórneas Besteiro*, Granada, Universidad (1995), págs. 261-267.
- “Emilia Pardo Bazán. Nuevos cuentos”, *Monteagudo* 1 (1966), págs. 119-122.
- PATTISON, Walter T.**, *Emilia Pardo Bazán*, Nueva York, Twayne (1971a).
- “Short stories and criticism”, en *Emilia Pardo Bazán*, Nueva York, Twayne (1971b), págs. 92 y ss.
- PELEGRÍN, Benito**, “Doña Ana en la cama, la Regenta en el diván”, *CER* 5 (1979), págs. 139-166.
- PERCIVAL, Anthony**, “Sexual irony and power in *Su único hijo*”, *La Chispa*, 83. *Selected proceedings*, Nueva Orleans, Tulane University (1983), págs. 221-229.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón**, “Clarín y don Leopoldo Alas” [1942], prólogo a Leopoldo ALAS CLARÍN, *Cuentos (Superchería. Cuervo. Doña Berta)*, Madrid, Taurus (1970), 3.^a ed., 1987.
- PÉREZ GALDÓS, Benito**, Prólogo a *La sombra-Celín-Tropiquillos-Theros*, Madrid, La Guirnalda (1890).
- *Obras completas*, Madrid, Aguilar (1951).
- *Cuentos fantásticos*, ed. Alan SMITH, Madrid, Cátedra (1996).
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco**, *El problema religioso en la generación de 1868*, Madrid, Taurus (1975a), págs. 339-378.
- PÉREZ VIDAL, José**, *Galdós: años de aprendizaje en Madrid, 1862-1868*, Santa Cruz de Tenerife, Vicepresidencia del Gobierno de Canarias (1987).
- POE, Edgar A.**, “Review of *Twice-Told Tales*” [1842], en Charles E. MAY, *Short story theories* (1976), págs. 45-51.
- POSADA, Adolfo**, “Escritos inéditos de Clarín. (Papeles y recuerdos)”, en *Autores y libros*, Valencia, F. Sempere (1901), págs. 168-176.
- *Leopoldo Alas Clarín*, Oviedo, Imp. La Cruz (1946).
- PRAZ, Mario**, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze (1948). Ed. en castellano, Caracas, Monte Ávila Editores (1969).
- RAÑÓ DE PETRACCHI, Lidia**, “Cuentos”, en *La condesa de Pardo Bazán, su vida y su obra*, Buenos Aires (1946), págs. 133-140.
- REISS, Katherine**, “Valoración artística de las narraciones breves de Leopoldo Alas, *Clarín*, desde los puntos de vista estético, técnico y temático”, *AO* 5 (1955); 1, págs. 77-126; 2-3, págs. 256-303.
- RICE, Miriam Wagner**, “The meaning of metaphor in *La Regenta*”, *REHA* 11 (1977), págs. 141-151.
- RICHMOND, Carolyn**, “La polémica Clarín-Bonafoux y Flaubert”, *Íns* 365 (1977a).
- “A Peristyle without a roof: Clarín’s *Su único hijo* and its unfinished trilogy”, en V. G. WILLIAMSEN y A. F. M. ATLEE (eds.), *Studies in Honor of Ruth Lee Kennedy*, Chapel Hill, University of North Carolina Press (1977b), págs. 85-102; recogido, con el título de “Un peristilo sin techo: *Su único hijo* de Clarín y su trilogía inacabada”, en *LT* 27, 103-104, 105-106 (1979), págs. 113-140.
- “La ópera como enlace entre dos obras de Clarín: *Amor’ è furbo* y *Su único hijo*”, *Íns* 377 (1978), pág. 3.

- RICHMOND, Carolyn**, "Clarín y el teatro: El cuento de un crítico (*La Ronca*)", *Los Cuadernos del Norte* 2, 7 (1981a), págs. 56-67; reimpreso en Carolyn RICHMOND, "Vario"... y varia: *Clarín a través de cinco cuentos suyos*, Madrid, Orígenes (1990), págs. 97-122.
- "Relatos para casi todos los gustos", *El País* (13-VI-1981b), pág. 31; reimpreso en Carolyn RICHMOND, "Vario"... y varia: *Clarín a través de cinco cuentos suyos*, Madrid, Orígenes (1990), págs. 11-13.
- "Un documento (vivo, literario y crítico). Análisis de un cuento de Clarín", *BIEA* 36, 105-106 (1982a), págs. 367-384; recogido en Carolyn RICHMOND, "Vario"... y varia: *Clarín a través de cinco cuentos suyos*, Madrid, Orígenes (1990), págs. 77-96.
- "Un eco de Maupassant en Clarín. El desenlace de *Su único hijo*", *Los Cuadernos del Norte* 16 (1982b), págs. 28-33.
- "Un nuevo epistolario de Clarín: La elaboración de *Su único hijo*", *Íns* 37, 423 (1982c), págs. 5, 12.
- (ed.), Leopoldo ALAS CLARÍN, *Treinta relatos*, Madrid, Espasa Calpe (1983); 2.^a ed., 1995.
- "El heroísmo irónico de Vetusta", *Los Cuadernos del Norte* 5, 23 (1984a), págs. 64-69.
- "*La Regenta*: mirada y vista", *Íns* 39, 451 (1984b), pág. 4.
- "Conexiones temáticas y estilísticas entre el libro *Pipá* y *La Regenta*", en Antonio VILANOVA (ed.), *Clarín y su obra*, Barcelona, Universidad (1985), págs. 229-250.
- "Juan Ruiz al descubierto: Un inédito de Leopoldo Alas", *Íns* 470-471 (1986a), págs. 12, 26.
- "Gérmenes de *La Regenta* en tres cuentos de Clarín", *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacioal de Hispanistas*, vol. II, Madrid, Istmo (1986b), págs. 499-506.
- "Juan Ruiz, o el vehículo de aprendizaje literario de Leopoldo Alas", *CHA* 448 (1987a), págs. 112-118.
- "El escritor y la casada: Un comentario al cuento *Rivales* de Clarín", *Los Cuadernos del Norte* 4 (1987b), págs. 127-131; recogido en Carolyn RICHMOND, "Varia"... y varia: *Clarín a través de cinco cuentos suyos*, Madrid, Orígenes (1990), págs. 123-133.
- "Análisis de un personaje secundario de *La Regenta*: Don Saturnino Bermúdez", *Clarín y La Regenta en su tiempo. Actas del Simposio Internacional*, Oviedo, Universidad (1987c), págs. 329-352.
- Reseña de Laura RIVKIN (ed.), "Cuesta abajo y otros relatos inconclusos de Leopoldo Alas, *Clarín*", *HR* 55 (1987d), págs. 390-392.
- "En torno al vacío: la mujer, idea hecha carne de ficción en *La Regenta* de Clarín", en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 341-367.
- "Las ideas de Leopoldo Alas *Clarín* sobre la mujer en sus escritos previos a *La Regenta*", en Adolfo SOTELO VÁZQUEZ y Marta Cristina CARBONELL (eds.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, vol. II, Barcelona, Universidad (1989), págs. 532-539.
- "*Las dos cajas* de Clarín y otras dos de Marsillach: Una fuente literaria desconodida", *IIR* 52, 4 (1984), págs. 459-475; recogido en Carolyn RICHMOND, "Vario"... y varia: *Clarín a través de cinco cuentos suyos*, Madrid, Orígenes (1990), págs. 135-149.
- "Vario"... y varia: *Clarín a través de cinco cuentos suyos*, Madrid, Orígenes (1990a).
- "La figura del escritor en un cuento de Clarín: El romano Vario", en Carolyn RICHMOND, "Vario"... y varia: *Clarín a través de cinco cuentos suyos*, Madrid, Orígenes (1990b), págs. 17-76.
- Introducción a Leopoldo ALAS CLARÍN, *Su único hijo*, Madrid, Espasa Calpe (1990c), págs. 9-48.
- (ed.), Leopoldo ALAS CLARÍN, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara (1998).

- RÍOS, Laura de los**, *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida*, Madrid, Revista de Occidente (1965).
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A.**, "El cuento en Alicante. Rafael Altamira", *ECZ* 8, 2 (1995), págs. 89-100.
- RÍOS LAMPÉREZ, Blanca de los**, "Elogios de la condesa de Pardo Bazán", *Raza Española*, número extraordinario (1921).
- "Emilia Pardo Bazán noveladora y cuentista", *El Español* (21-VIII-1943).
- RIVAS CHERIF, Cipriano**, Prólogo a *Poesías de Campoamor*, Madrid, Espasa Calpe (1921).
- RIVKIN, Laura**, "Extranatural Art in Clarín's *Su único hijo*", *MLN* 97 (1982), págs. 311-328.
- (ed.), *Cuesta abajo y otros relatos inconclusos*, Madrid, Júcar (1985).
- "Melodramatic plotting in Clarín's *La Regenta*", *KRQ* 33 (1986), págs. 191-200.
- "Seeing, painting, and picturing in *La Regenta*", *HR* 55 (1987), págs. 301-322.
- ROBERTS, Gemma**, "Notas sobre el realismo psicológico de *La Regenta*", *AO* 18 (1968), págs. 189-202.
- RODRÍGUEZ, Adna Rosa**, *La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán*, Sada-La Coruña, Ediciós do Castro (1991).
- RODRÍGUEZ, Adna**, y **KELLY, M. del R. C.**, "El descenso a los infiernos tema-imagen de doña Emilia Pardo Bazán", *Grial* 49 (1975), págs. 384-398.
- RODRÍGUEZ DÍEZ, Bonifacio**, "Un modelo de análisis crítico para los cuentos de Clarín (¡Adiós, Cordera!)", *Estudios humanísticos y jurídicos. Homenaje a Don Emilio Hurtado Llamas*, León, Colegio Universitario (1977), págs. 339-353.
- ROGERS, Douglass M.**, "Don Juan, *Donjuanismo* and death in Clarín", *Syn* 30, 4 (1976), págs. 325-342.
- "Language, imagen y proceso mental en el *Pipá* de Clarín", *Los Cuadernos del Norte* 4 (1987), págs. 81-85.
- ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel**, *Historia interna de la novela española del siglo XIX*, vol. II, Sevilla, Alfar (1988), págs. 182-212.
- ROMERA CASTILLO, José**, "Espacio y tiempo, elementos connotadores, en *El dúo de la tos* de Clarín", *LD* 15, 32 (1985), págs. 199-206.
- "Análisis semiótico de un cuento de Clarín: *El viejo y la niña*", *Clarín y La Regenta en su tiempo. Actas del Simposio Internacional*, Oviedo, Universidad (1987), págs. 897-910.
- ROMERO TOBAR, Leonardo**, "Mesonero Romanos: entre Costumbrismo y novela", vol. XX, Madrid, CSIC (1983a), págs. 243-259.
- "Clarín, catedrático de la Universidad de Zaragoza (el Naturalismo y la Mano Negra)", VV.AA., *Cinco Estudios Humanísticos para la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, CAI (1983b), págs. 119-172.
- ROSA, William**, *Estudio temático y formal de los cuentos de Jacinto Octavio Picón*, Ann Arbor, Michigan, The Ohio State University (1984).
- ROUND, Nicholas G.**, "The fictional integrity of Leopoldo Alas' *Superchería*", *BHS* 47 (1970), págs. 97-111.

- RUBIO CREMADES, Enrique**, "Costumbrismo y novela en la segunda mitad del siglo XIX", *ALEUA* 2 (1983), págs. 457-472.
- "Colaboraciones costumbristas de los novelistas de la segunda mitad del siglo XIX", en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en España*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 146-157.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús**, *Ideología y teatro en España 1890-1900*, Zaragoza, Universidad (1982).
- "Temas y formas en los primeros cuentos de Baroja", en VV.AA., *Formas breves del relato. (Coloquio. Febrero de 1985)*, ed. Yves-René FONQUERNE y Aurora EGIDO, Zaragoza, Universidad (1986), págs. 191-205.
- RUÍZ, David**, "Rafael Altamira y la extensión universitaria de Oviedo", en A. ALBEROLA (ed.), *Estudios sobre Rafael Altamira*, Alicante (1987), págs. 163-174.
- RUÍZ DE LA PEÑA, Álvaro**, "Una broma literaria de Clarín: *Las vírgenes locas*", *Argumentos* 8, 63-64 (1984), págs. 56-59.
- RUÍZ SILVA, J. C.**, "Clarín y el amor como imposibilidad. En torno a *Superchería*", *Íns* 365 (1977), págs. 1, 12.
- RUGG, Marilyn D.**, "Doña Berta: Clarín's allegory of signification", *MLN* 103 (1988), págs. 449-456.
- RUTHERFORD, John** (ed.), Leopoldo ALAS CLARÍN, *La Regenta*, Londres, Grant & Cutler (1974).
- *La Regenta y el lector cómplice*, Murcia, Universidad (1988).
- SAAVEDRA ESTEBAN, Juan José**, *Silverio Lanza autor irónico*, Madrid, Orígenes (1984).
- SAILLARD, Simone**, "La peritonitis de don Víctor y la fiebre histérica de Ana Ozores: dos calas en la documentación médica de Leopoldo Alas novelista", en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 315-327.
- "Ana Ozores, de la mystique a l'hystérie", *Co-textes* 18 (1989), págs. 65-131.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos**, *Cuentistas españoles del siglo XIX*, Madrid (1962).
- Prólogo a Emilia PARDO BAZAN, *Novelas y cuentos; Obras completas*, vol. I; 4.^a ed., Madrid, Aguilar (1973), págs. 9-61.
- SALVANY, Juan Tomás**, *De tarde en tarde. Cuentos y novelas*, Madrid, E. Gutiérrez y Compañía (1890).
- SÁNCHEZ, Elizabeth**, "From world to word: Realism and reflexivity in *Don Quijote* and *La Regenta*", *HR* 55 (1987a), págs. 27-39.
- "Más allá del paradigma realista: Estratagemas subversivos en *La Regenta* y *Madame Bovary*", *Los Cuadernos del Norte* 4 (1987b), págs. 63-67.
- "*La Regenta* as spatial-form narrative: A Twentieth-century perspective", *MLN* 103 (1988), págs. 335-349.
- "The missing mother: locating the feminine other in *La Regenta*", *Romance Languages Annual* 1 (1989), págs. 597-602.
- "*La Regenta* as Fractal", *RHM* 26 (1992), págs. 251-276.
- SÁNCHEZ, M.**, "La música en *Su único hijo*", *Los Cuadernos del Norte* 4 (1987), págs. 120-126.
- SÁNCHEZ, Porfirio**, "La función del tiempo en *La sirena negra*", *PSA* 15 (1970a), págs. 15-32.

- SÁNCHEZ, Porfirio**, «How and why Emilia Pardo Bazán went from the novel to the short story», *RoMN* 11 (1970b), págs. 309-314.
- SÁNCHEZ, Roberto**, *El teatro en la novela: Galdós y Clarín*, Madrid, Ínsula (1974).
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J.**, “La ‘espiritada’ de Gonzar en una miniatura, en una novela romántica y en un cuento fin de siglo”, *CEG* 4, 13 (1949), págs. 328-335.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Francisco Javier**, *Sentido y función de los sueños en “La Regenta”*, Alcoy, Marfil (1989).
- SÁNCHEZ PÉREZ, Antonio**, “El asunto”, *La Ilustración Artística* (5-XII-1892), págs. 788-790.
- SÁNCHEZ REYES, Enrique**, “Centenarios y conmemoraciones”, *BBMP* 29 (1953), págs. 108-114.
- SANS, Jaume**, “El personaje del intelectual en los cuentos de Leopoldo Alas Clarín”, *AO* 27-28 (1977-1978), págs. 71-100.
- SANTO FLORO, marqués de**, “Emilia Pardo Bazán en la historia y en mi recuerdo”, *Revista del Instituto José Cornide* 7, 7 (1971).
- SCANLON, Geraldine M.**, “Class and gender in Pardo Bazán’s *La Tribuna*”, *BHS* 67 (1990), págs. 137-150.
- SCARI, Robert M.**, *Bibliografía descriptiva de estudios críticos sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, Valencia y Chapel Hill. Albatros Ediciones e Hispanófila (1982).
- SCHMIDT, Ruth A.**, “A woman’s place in the sun: feminism in *Insolación*”, *REHA* 8 (1974), págs. 69-81.
- SERRANO PONCELA, Segundo**, “Un estudio de *La Regenta*”, *PSA* 44 (1967), págs. 19-50.
- SHOEMAKER, William H.**, *Crónica de la Quincena, de Benito Pérez Galdós*, Princeton University Press (1948).
- *Los artículos de Galdós en “La Nación”*, Madrid, Ínsula (1972).
- SIEBURTH, Stephanie**, “James Joyce and Leopoldo Alas: patterns of influence”, *RCan-EH* 7, 3 (1983), págs. 401-406.
- “*La Regenta* as quixotic novel: imitation and intertextuality”, *KRQ* 35 (1988), págs. 319-329.
- “Kiss and tell: The Toad in *La Regenta*”, en Noël VALIS (ed.), “*Malevolent insemination*”, Ann Arbor, University of Michigan (1990), págs. 87-100.
- *Reading “La Regenta”: Duplicitous Discourse and the Entropy of Structure*, Amsterdam y Filadelfia, John Benjamins Publishing (1990).
- SINCLAIR, Alison**, “The consuming passion: appetite and hunger in *La Regenta*”, *BHS* 69 (1992), págs. 245-261.
- SMITH, Alan**, “Los relatos fantásticos de Galdós”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria (1989), págs. 223-233.
- (ed.), *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Barcelona, Anthropos (1992).
- SOBEJANO, Gonzalo**, “La inadaptada (Leopoldo Alas: *La Regenta*, capítulo XVI), en Emilio ALARCOS et al., *El comentario de textos*, Madrid, Castalia (1973), págs. 126-166.

SOBEJANO, Gonzalo, "De Flaubert a Clarín", *Quimera* 5 (1981a), págs. 25-29.

— "Madame Bovary en *La Regenta*", *Los Cuadernos del Norte* 2, 7 (1981b), págs. 22-27.

— (ed.), Leopoldo ALAS CLARÍN, *La Regenta*, Madrid, Castalia (1981c), 2 vols.

— "Semblantes de la servidumbre en *La Regenta*", en *Seria Philologica F. Lázaro Carreter*, vol. II, Madrid, Cátedra (1983), págs. 519-529.

— "Sentimientos sin nombre en *La Regenta*", *Íns* 39, 451 (1984), págs. 1, 6.

— *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia (1985a).

— "Poesía y prosa en *La Regenta*", en Antonio VILANOVA (ed.), *Clarín y su obra*, Barcelona, Universidad (1985b), págs. 292-316.

— "La inspiración de Ana Ozores", *AG* 21 (1986), págs. 223-230.

— "El lenguaje de la novela naturalista", en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 583-615.

— "*La Regenta*: De su final a su finalidad", en Adolfo SOTELO VÁZQUEZ (coord.), *Homenaje al Profesor Antonio Vilanova*, vol. II, Barcelona, Universidad (1989), págs. 699-724.

SOLER Y MIQUEL, J., "Los cuentos de Clarín" [1895] y "Cuentos morales" [1896], en Adolfo SOTELO VÁZQUEZ (ed.), *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, Barcelona, PPU (1988), págs. 47-70.

SOLÍS, Jesús-Andrés, *Narraciones breves de Clarín de ambiente asturiano*, Madrid, Ediciones Jesús-Andrés Solís Gutiérrez (1987).

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo, "La descripción como revelación del personaje en la novela realista: Ana Ozores y la insignificancia", *LP* 2 (1989), págs. 7-18.

SOTELO VÁZQUEZ, M.^a Luisa, "*La quimera* de Emilia Pardo Bazán: autobiografía y síntesis ideológica-estética", en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, vol. II, eds. Marta Cristina CARBONELL y Adolfo SOTELO VÁZQUEZ, Barcelona, Universidad de Barcelona (1989), págs. 757-775.

— (ed.), Emilia PARDO BAZÁN, *La quimera*, Barcelona, PPU (1992).

SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, s. a. (pero 1981).

SUÁREZ BLANCO, Germán, "Personajes malditos en *La Regenta*", en *Clarín y "La Regenta" en su tiempo*, Oviedo, Universidad (1987), págs. 767-777.

TENREIRO, Ramón M.^a, "'Sud-exprés' (cuentos actuales) por la condesa de Pardo Bazán", *L* 2 (1909), págs. 428-430.

THOMPSON, Clifford R., Jr., "Egoism and alienation in the works of Leopoldo Alas", *RF* 81 (1969), págs. 193-203.

— "Poetic response in the short stories of Leopoldo Alas", *RomN* 13 (1971), págs. 272-275.

— "Cervantine motifs in the short stories of Leopoldo Alas", *REHA* 10, 3 (1976), págs. 391-403.

— "Un documento de Clarín: un paso hacia *La Regenta*", *AO* 27-28 (1977-1978), págs. 65-69.

— "Evolution in the short stories of Clarín", *REHA* 18 (1984), págs. 381-398.

THOMPSON, Currie Kerr, "The use and function of dreaming in four novels by Emilia Pardo Bazán", *HispCal* 59 (1976), págs. 856-862.

THOMPSON, Stith, "Folklore and literature", *PMLA* 55, 1 (1940), págs. 806-874.

— *Motif index of folk literature*, Bloomington and London, Indiana University Press (1966).

- TINTORÉ, M.^a José**, *La Regenta de Clarín y la crítica de su tiempo*, Barcelona, Lumen (1987).
- TORRE, Guillermo de**, "Emilia Pardo Bazán y las cuestiones del Naturalismo", en *Del 98 al Barroco*, Madrid, Gredos (1966).
- TORRES, David**, *Studies on Clarín: An Annotated Bibliography*, London, Metuchen (1987).
- TRENC BALLESTER, Eliseo**, *Las artes gráficas del Modernismo en Cataluña*, Barcelona, Grafos S. S. Arte sobre papel (1977).
- TURNER, Harriet S.**, "Vigencia de Clarín: Vistas retrospectivas en torno a *La Regenta*", *Arb* 116, 456 (1983), págs. 379-402; recogido en Frank DURAND (ed.), *La Regenta de Leopoldo Alas*, Madrid, Taurus (1988), págs. 69-92.
- "Vetusta: espacio-fuerza en *La Regenta*", en Antonio VILANOVA (ed.), *Clarín y su obra*, Barcelona, Universidad (1985), págs. 31-41.
- "From the verbal to the visual in *La Regenta*", en Noël VALIS (ed.), "Malevolent insemination", Ann Arbor, University of Michigan (1990), págs. 67-86.
- ULLMAN, P. L.**, "The antifeminist premises of Clarín's *Su único hijo*", *EIA* 1 (1975), págs. 57-91.
- URDIALES CAMPOS, Millán**, "Reminiscencias de Maupassant en un cuento de Clarín", *Clarín y "La Regenta" en su tiempo. Actas del Simposio Internacional*, Oviedo, Universidad (1987), págs. 939-947.
- UREY, Diane F.**, "Writing Ana in Clarín's *LR*", en Noël VALIS (ed.), "Malevolent insemination", Ann Arbor, University of Michigan (1990), págs. 29-45.
- VALBUENA, Antonio de [Miguel de la Escalada]**, *Des-trozos literarios*, Madrid (1899) (*Jornada negra*, pág. 81 y ss.; *Escapatoria*, pág. 89 y ss.; *Otra escapatoria*, pág. 96 y ss.; *Braseros, pan bendito, funerales...*, etc., pág. 102 y ss.).
- VALERA, Juan**, "La originalidad y el plagio", *Revista Contemporánea* (15-II-1876), págs. 27-53.
- "El cuento", *La Ilustración Artística*, año IX, núm. 426 (24-II-1890), pág. 426.
- *Obras completas*, Madrid, Aguilar (1968), 3 vols.
- VALIS, Noël**, "Romantic reverberation in *La Regenta*: Hugo and the clarinian decay of Romanticism", *The Comparatist* 3 (1979a), págs. 40-51.
- "A Spanish Decadent Hero: Clarín's Antonio Reyes of *Una medianía*", *MLE* 9, 2 (1979b), págs. 53-60.
- "The landscape of the soul in Clarín and Baudelaire", *RLComp* 54 (1980), págs. 17-31.
- "*Tambor y gaita*. Clarín's last project?", *RF* 93 (1981a), págs. 397-402.
- *The decadent vision in Leopoldo Alas*, Baton Rouge & London, Louisiana State University Press (1981b).
- "Order and meaning in Clarín's *La Regenta*", *Novel. A Forum for Fiction* 16, 3 (1983a), págs. 246-258.
- "The presence of *Nana* in Clarín's *La mosca sabia*", en Gilbert PAOLINI (ed.), *La Chispa '83: selected proceedings*, Nueva Orleans, Tulane University (1983b), págs. 287-296.
- *Leopoldo Alas (Clarín). An Annotated Bibliography*, Londres, Graut and Cotler (1986a).

- VALIS, Noël**, "Pardo Bazán's *El Cisne de Vilamorta* and the romantic reader", *MLN* 101 (1986b), págs. 298-324.
- "La función del arte y la historia en *Doña Berta*, de Clarín", *BHS* 63 (1986c), págs. 67-78.
 - "Sobre la última frase de *La Regenta*", en *Clarín y La Regenta en su tiempo* (1987), págs. 795-808.
 - "El *Pipá* de Clarín y *El incendio* de Ana María Matute: una infancia traicionada", *Los Cuadernos del Norte* 2, 7 (1989), págs. 72-77.
 - (ed.), "*Malevolent insemination*" and other essays on *Clarín*, Ann Arbor, University of Michigan (1990).
 - "On monstrous birth: Leopoldo Alas's *La Regenta*", en Brian NELSON (ed.), *Naturalism in the European novel: new critical perspectives*, Nueva York, Berg (1992), págs. 191-209.
- VAN LUXEBURG, Jan**, "Ana's pedestal: a counterreading of *La Regenta*", *Style* 22 (1988), págs. 559-575.
- "*La Regenta: rhetoric and religion*", *HJ* 11 (1990), págs. 71-89.
- VARELA JÁCOME, Benito**, *Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, CSIC (1973).
- *Estructuras novelísticas del siglo XIX*, San Antonio de Calonge, Aubí (1974).
- VV. AA.**, *Los mejores cuentistas españoles*, ed. Pedro BOHIGAS, Madrid, Plus-Ultra (1958), 2 vols.
- *Cuentos españoles del siglo XIX*, selección, notas y presentación de Consuelo BURELL, Madrid, Novelas y Cuentos (1973).
 - *El cuento anarquista. Antología (1880-1911)*, ed., introducción y notas de Lily LITVAK, Madrid, Taurus (1982).
 - *Antología del cuento literario*, ed. M. Díez RODRÍGUEZ, Madrid, Alhambra (1985).
 - *Relatos de hace un siglo*, Madrid, Editorial Popular (1987).
 - *Estudios sobre "Los pazos de Ulloa"*, Madrid, Cátedra Ministerio de Cultura (1989).
 - *Cuentos del Realismo y del Naturalismo*, ed. Francisco MUÑOZ MARQUINA, Zaragoza, Luis Vives (1990).
 - *Teoría e interpretación del cuento*, eds. Peter FRÖHLICHER y Georges GÜNTHER, Berna, Peter Lang (1995).
- VÁZQUEZ, José María**, *La prensa infantil en España*, Madrid, Doncel (1963).
- VEGAS GONZÁLEZ, Serafín**, *Literatura y disidencia en la obra de Silverio Lanza*, Madrid, Orígenes (1983).
- VILANOVA, Antonio**, "La *Regenta* de Clarín y la teoría hegeliana de los caracteres indecisos", *Íns* 39, 451 (1984), págs. 1, 12-13.
- "El adulterio de Anita Ozores como problema fisiológico y moral", en Antonio VILANOVA (ed.), *Clarín y su obra. En el centenario de "La Regenta" (Barcelona, 1884-1885)*, Barcelona, Universidad (1985), págs. 43-82.
 - "Clarín entre la ley natural y el deber moral", en *Clarín y "La Regenta" en su tiempo*, Oviedo, Universidad (1987), págs. 353-383.
- VILLANUEVA, Darío**, "Los pazos de Ulloa, el Naturalismo y Henry James", *HR* 52 (1984), págs. 121-139.
- WEBER, Frances W.**, "Ideology and religious parody in the novels of Leopoldo Alas", *BHS* 43 (1966a), págs. 197-208.
- "The dynamics of motif in Leopoldo Alas's, *La Regenta*", *RR* 57 (1966b), págs. 189-199.

- WEINER, Hadessah Ruth**, "Su único hijo, desequilibrio y exaltación", *BIEA* 30 (1976), págs. 431-447.
- WESSELING, Pieter**, "Structure and its implications in Leopoldo Alas' *La Regenta*", *HR* 51 (1983), págs. 393-408.
- WHITAKER, Daniel S.**, "*La quimera*" de Emilia Pardo Bazán y la literatura finisecular, Madrid, Pliegos (1988).
- YÁÑEZ, M.^a Paz**, "Figuras de la naturaleza en *La Regenta* y su función en los diferentes niveles textuales", en *Clarín* y "*La Regenta*" en su tiempo, Oviedo, Universidad (1987), págs. 328-340.
- ZEDA [Francisco Fernández Villegas]**, "Un artículo de la señora Pardo Bazán. cuentos profanos", *La Época* (11-IV-1899).

Capítulo 7



La trayectoria del relato realista: del Naturalismo al fin de siglo

*María Ángeles Ezama, Pura Fernández,
Lily Litvak, Enrique Miralles, Juan Oleza,
Álvaro Ruiz de la Peña*

- 7.1. La narrativa naturalista: Picón, Coloma y Ortega y Munilla.
Enrique Miralles.
- 7.2. El Naturalismo radical.
Pura Fernández.
- 7.3. Novelistas entre dos siglos: Blasco Ibáñez, Palacio Valdés.
Pura Fernández, Álvaro Ruiz de la Peña.
- 7.4. El movimiento espiritualista y la novela finisecular.
Juan Oleza.
- 7.5. Las tendencias de la narrativa en la última década del siglo.
María Ángeles Ezama.
- 7.6. La literatura española de viajes en la segunda mitad del siglo.
Lily Litvak.

La narrativa naturalista: Picón, Coloma y Ortega y Munilla

Dentro del rico panorama narrativo del último cuarto del siglo XIX el renombre que han alcanzado algunos escritores no deja de contrastar con el olvido que han sufrido otros, como si el brillo de los primeros hubiera oscurecido a cuantos quisieron ponerse a su altura. Es éste el caso de los tres novelistas que tratamos a continuación, uno de los cuales, Luis Coloma, obtuvo, paradójicamente, con su novela *Pequeñeces* (1891) el mayor éxito editorial de su tiempo. Pecaríamos de injustos si les otorgáramos más importancia de la debida, pero, por igual razón, tampoco debemos rebajar sus méritos. Baste adelantar, por ejemplo, la contribución de Coloma y de Ortega y Munilla al movimiento naturalista; el tratamiento que aquél presta a una clase social, la aristocracia madrileña, ignorada por la mayoría de sus compañeros de generación, o su *ira literaria*; los valores como cuentista de Octavio Picón y su especial sensibilidad hacia el papel social de la mujer, lo mismo que la inclinación de Ortega y Munilla hacia los temas paterno-filiales. Son elementos de por sí suficientes para acometer el estudio de estos autores y la prueba más palpable es que la bibliografía sobre ellos no cesa de aumentar en los últimos años.

7.1.1. Jacinto Octavio Picón

Hijo de un magistrado de la Audiencia de Madrid y de una dama francesa, Jacinto Octavio Picón nació en la capital de España en 1852. La condición acomodada de sus padres le permitió el acceso a una buena educación, que culminaría con los estudios de Derecho. Toda su vida discurrió en la Corte, sus ambientes culturales y políticos, que le dieron la fama necesaria para que se le abrieran las puertas de las Reales Academias de la Lengua (1900) y de Bellas Artes (1902), y la obtención de un puesto de diputado por las filas republicanas. Murió en 1923. Picón encarna el prototipo del burgués liberal de la España de la Restauración, capaz de contribuir a un progreso ideológico que no entrara en contradicción con los intereses de su clase, sino que más bien los afirmara. En su caso particular, y dentro del terreno de la cultura, de las costumbres y de las artes, sus simpatías reformistas tuvieron como referente los avances de la vida social francesa, por la que sentía una gran admiración, debida, en parte, a su herencia materna.

«El amor a lo bello, el culto pagano del arte», que definen, con acertadas palabras de Agustín González de Amezúa (1925), la estética de este escritor, no hacen sino poner de relieve que fue un hombre que hizo gala durante toda su vida de un espíritu refinado, degustador por igual de los placeres materiales, en el buen vestir o en el comer, como de los intelectuales. La sentenciosa frase con que supo retratarlo Rubén Darío, al decir de él que era un «hidalgo antiguo con el aspecto de un clubman moderno» (Darío, pág. 88), resume ese perfil de un hombre conciliador entre los valores clásicos y las novedades modernas.

Sus intereses artísticos se repartieron entre el estudio de la pintura y el cultivo de la creación literaria, al margen de una nutrida labor periodística (Gutiérrez Díaz Bernardo, 1986; Valis, 1980, 1991). En el primer campo dio a luz dos trabajos monográficos: *Apuntes para la historia de la caricatura* (Madrid, 1877) y *Vida y obras de Don Diego Velázquez* (Madrid, 1899), aparte de su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes sobre *El desnudo en el arte* (1902). Tanto en estos escritos como en sus comentarios sueltos sobre las letras, apunta Picón a unos principios estéticos mínimos que cabe resumir en un deseo de conciliación de la verdad con la belleza, o sea, del Realismo con el Idealismo (Peseux-Richard, 1914), o, a otro nivel, de un contenido ideológicamente subversivo con una forma estetizante (Noël Valis, ed. Picón, 1990).

La suprema valoración de la belleza en el arte, y en esto coincide con Juan Valera, garantiza a su juicio la intrínseca bondad de toda creación, de forma que queda excluida de ella cualquier finalidad moral, ya que cualquier manifestación estética por el simple hecho de ser bella resulta buena, y viceversa, en cuanto son dos categorías que ni se oponen ni se excluyen. Responde esta concepción a un idealismo que se remonta a la poética neoclásica y adquiere carta de naturaleza filosófica durante el Romanticismo. Sin embargo, Picón no se atuvo a este ideal como exclusivo, sino que procuró conjugarlo con la defensa de un Realismo, el abanderado por Galdós y demás contemporáneos, donde la materia narrativa (trama, personajes, tiempo y espacio) reflejara una realidad familiar para sus lectores y propicia para que el autor pudiera desarrollar sus dotes de observación. Una razón de que se vale además el novelista para definir la naturaleza del cuento; pues, si antiguamente, éste se ceñía, nos dice, a «la relación de un acontecimiento falso o de pura invención», en su estadio actual y moderno, se había convertido en una «narración de un episodio de la vida real, o, al menos, tan bien imaginado que así lo parece» (prólogo a *Cuentos y Drama de familia*).

Con tales premisas, la poética literaria de Picón no aporta nada de original a la estética de su tiempo, ya que se ajusta, en un deseo de integración, a los extremos teóricos que se habían debatido abundantemente en los círculos artísticos y literarios a lo largo de los años setenta. A lo sumo, nos sirve para tenerla como referencia, en su calidad de ser una de las voces más coherentes y autorizadas de su tiempo (Bonet, 1989). Otra cuestión será la puesta en práctica de tales fundamentos.

La obra del escritor madrileño comprende una amplia labor periodística, que da comienzo en 1875; una serie de ensayos y discursos (además de los citados, una *Memoria* sobre el teatro [1884] y un *Estudio biográfico* sobre López de Ayala [1892]); varias colecciones de cuentos y siete novelas. La serie de cuentos, aparecidos en un principio en diversas revistas, fue posteriormente recogida por su autor en varios volúmenes: *Novelitas* (1892), *Cuentos de mi tiempo* (1895), *Drama de familia* (s. a.), *Mujeres* (1911) y *Desencanto* (1925).

La mayoría de sus cuentos giran en torno al tema del amor; tan sólo unos pocos, pertenecientes sobre todo a *Cuentos de mi tiempo*, desarrollan otro tema, el social, donde el narrador apuesta por el ejercicio de la solidaridad, como valor supremo para resolver las injusticias (la idea recogida por Gonzalo Sobejano, ed. Picón, 1976), sea a través de la anécdota de una lavandera que salva de un peligro a una duquesa (*La buhardilla*), o la de un cura aldeano que entrega todos

sus ahorros a unos canteros para que no trabajen en domingo (*Santificar las fiestas*), por citar sólo dos ejemplos. El resto, como decimos, despliegan una amplia casuística amorosa, conducente a desenlaces unas veces felices y otras desgraciados, según las circunstancias de la trama. El papel más importante le es otorgado siempre a la mujer, hasta el punto de que incluso cuando el hombre toma una parte activa en el desarrollo de la acción, su papel se supedita en última instancia al de su pareja, pues lo pertinente es la reacción del alma femenina. El caso que se repite con más insistencia es el de la mujer víctima de un desengaño amoroso ante el que no encuentra otras salidas, por su alta estimación del matrimonio, que la aceptación resignada de un destino que la recluye a una soltería (*La Prudente*, *Desencanto*), o a la feliz espera de otro hombre dispuesto a compensar sus infortunios (*La prueba de un alma*, *Sacrificio*). La versión opuesta a esta figura victimista es la de la mujer liviana y seductora, en posesión de una belleza y condición social suficientes para dominar a su antojo al sexo opuesto (Ezama, 1994); con ello gusta Picón de no reducir a sus criaturas a un único estereotipo. Ello explica que, junto al perfil de la doncella, viuda o casada inteligentes y de gran energía moral (*Después de la batalla*), surja también en su obra el arquetipo de la hipócrita, ambiciosa o intrigante (*Un crimen*). A veces, incluso, tal opuesta condición humana se da cita en un mismo relato, con jovencitas que reaccionan de forma contraria ante un problema común: una, con generosa liberalidad; la otra, con reprochable egoísmo (*Caso de conciencia*, *Almas distintas*).

El insistente asedio narrativo al tema amoroso le lleva al autor a recorrer un abanico de posibilidades que resuelve desde los extremos de un idealismo sublimador, impregnado de comportamientos románticos con escenas demostrativas de amores indelebles (*Bodas de almas*) o fallecimientos repentinos por el mal de amor (*Lo pasado*); hasta lo contrario, con pasajes rayanos en una voluptuosidad cercana al erotismo, pasando por una variedad de episodios sazonados de picante humor, donde la galantería puede llegar a los límites patológicos del fetichismo (tal es el caso de una mujer que sólo gusta de entregarse en medio de un tronar tormentoso [*La dama de las tormentas*]). Esta última clase de relatos, sin resonancias folletinescas, es, sin duda, la que mejor acierta a dar un aire de modernidad a la cuentística piconiana.

Sus primeros pasos como novelista (Valis, 1986, 1991) siguen las huellas del primer realismo galdosiano, en cuanto desarrolla argumentos encaminados a defender una tesis de signo religioso, con la condena de la hipocresía y del fanatismo. Son los casos de *Lázaro*, su primera obra, de 1882, y de *El enemigo*, de 1885, ambas aparecidas cuando esta problemática empezaba a ser sustituida por nuevos temas. Y aunque algún crítico del momento asociara a *Lázaro*, por ejemplo, con *Pot Bouille* de Zola, la verdad es que no existe ningún parecido entre los dos textos. El de Picón trata del desengaño sentimental que sufre un joven sacerdote, enamorado de la hija de los duques de Algalia, en cuya casa prestaba los servicios de capellán, y que le conduce a una toma de conciencia de solidaridad con los oprimidos. Supone, en esta medida, una severa crítica contra la falsa devoción religiosa de las clases sociales más altas, lo que le acarreó a su autor la repulsa de los sectores más conservadores. La tesis en pro de un humanitarismo evangélico y mesiánico, según se desprende del desenlace, dictada probablemente por los ideales expuestos en la *Minuta de un testamento* (1876) de don

Gumersindo de Azcárate (Clémessy, 1979), constituye, quizá, la principal novedad del libro, al anticiparse al mito mesiánico finisecular.

En parecida línea de denuncia anticlerical, aún más extremada, se sitúa *El enemigo*, por su dura condena del fanatismo, encarnado en el personaje más relevante de la obra, Tirso Resmilla, un cura que se convierte en causante de las desgracias familiares con sus brutales intransigencias. No obstante, por encima de la repulsa moral que provoca en el lector, esta figura asume una talla novelística de cierto valor, gracias a la acentuación de sus rasgos personales, lo que valió al autor las críticas elogiosas de Valera, Maura y Amezúa. Al igual que en el título anterior, lo más valioso de este segundo relato suyo reside en algunos anticipos literarios, como su ambientación en la última guerra carlista, un fondo histórico que, como es sabido, atraería más tarde la atención de Valle-Inclán, Baroja y Unamuno, o bien el simbolismo de la escena final.

También ocupa un lugar aparte en el universo novelístico de Picón su siguiente obra, *Juan Vulgar*, de 1885 (Valis, 1981), protagonizada por otro hombre, en esta ocasión un ser mediocre, ansioso de éxitos, que fracasa tanto en su conquista amorosa como en sus aspiraciones literarias. El paradigma pone sobre aviso al lector para que renuncie a ambiciones infundadas y se conforme, a cambio, con la felicidad de la *aurea mediocritas*.

Las tres obras constituyen sendos tanteos narrativos de unos temas que el escritor madrileño renunciará en adelante a seguir explorando, ya que tras ellos se centrará en el asunto que lo consagrará como novelista, a saber, el «destino de la mujer que lucha por encontrar el amor verdadero» (Gonzalo Sobejano, ed. Picón, 1976). Éste es el eje convergente de sus cinco obras restantes, donde las heroínas aspiran a un ideal de amor, basado en la entrega y comprensión mutua entre dos almas que se respetan. Tal horizonte aparece, no obstante, difícil de alcanzar debido a la posición desventajosa en que se encuentra la mujer, lo que se traduce argumentalmente en una serie de impedimentos de toda clase —sociales, económicos y culturales—, pero, sobre todo, en la falta de reciprocidad de las relaciones afectivas.

Encabeza la lista femenina, por orden de aparición, Clara, la heroína de *La hijastra del amor* (1884). La novela está en deuda con *La desheredada* (1881) de Galdós, con dos obras de Zola —*Une page d'amour* (1878) y *Nana* (1880)—, y en última instancia, con las historias folletinescas que trazan los pasos de la jovencísima acosada por seductores sin escrúpulos y que termina sucumbiendo a su fatal destino (Noël Valis, ed. Picón, 1990). De «naturalismo poético» ha sido calificada esta obra, en virtud de que se dan cita en ella importantes elementos naturalistas, como el determinismo vital del personaje, Clara, que tiene un fin similar al de su madre, o el de la influencia de un medio vicioso; más algunos románticos, como la liberación psicológica a través de unos ideales ensoñadores. Otra víctima de las inconsecuencias varoniles es Juanita, personaje que da título a *Juanita Tenorio*, novela publicada veinte años después, en 1910. Pulsa de nuevo Picón aquí el problema de la seducción por parte de unos conquistadores, dos en este caso, cuyas malas artes lastiman tanto los sentimientos de la doncella, que ésta decide vengarse en adelante de futuros pretendientes. A la postre, surge el verdadero amor en la persona de un aristócrata enfermo hacia el cual la joven vuelca todo su afecto con tintes maternos. La nueva «desheredada» de la felici-

dad por culpa del egoísmo masculino ha supuesto un paso más en el camino de la rebelión de la mujer, si bien acaba por sobreponerse en última instancia la entrega desprendida de un amor piadoso.

El conflicto íntimo de la mujer casada conforma el tema de otras dos novelas, *La honrada* (1890) y *Sacramento* (1914). El problema se origina con la insatisfacción de la vida matrimonial, y la aparición de un tercero que profesa a la protagonista un amor abnegado. En el ánimo de ésta surge el dilema de romper con las ataduras conyugales o bien de seguir con su vida desgraciada (Gold, 1983). En *La honrada*, Plácida se atreve a dar el paso de la separación, pero el hecho de que el narrador desplace este desenlace fuera del marco del discurso, a modo de epílogo, nos permite deducir que lo que le importa, a efectos literarios, no es tanto la solución al dilema como los términos de su planteamiento. La fórmula cabe verla aún con más claridad en *Sacramento*, al margen de que la apuesta a favor del divorcio surja ahora más clara, en cuanto el autor concierta las dos salidas posibles: una, la conservadora, asumida por la madre; la otra, la rebelde, por la hija. La equivalencia de sus respectivas vidas permite que la novela se duplique en sendos relatos recurrentes con una sucesión de peripecias que se engastan para demostrar los sufrimientos de ambas mujeres por culpa de sus perversos cónyuges, hasta que le llega a cada una la hora límite de fijar para siempre su futuro: aceptar o rechazar la oportunidad feliz que se les brinda. Mientras que la madre prefiere el amargo sacrificio y rechaza a su admirador, el abogado Gabriel Peralta, la hija opta por la solución contraria de separarse del marido y formar nueva pareja. El gesto de esta última desacraliza la impronta litúrgica de su propio nombre, Sacramento, y le rescata su verdadero sentido: «Dios ha creado al hombre y a la mujer para que, amándose, sean felices y le bendigan, no para que uno soporte la iniquidad de otro».

Toda la crítica coincide en señalar a *Dulce y sabrosa* (1891) como la obra cumbre de Octavio Picón, pues en ella se dan cita una sabia construcción narrativa y la invención de una figura femenina de enorme atractivo humano, cual es Cristeta, la mujer que acabará por reconquistar a su don Juan. Al principio, parece que el argumento suponga una recreación más del mito consagrado por Zorrilla: el del típico seductor, cuyo nombre, don Juan de Todellas («de todas ellas») empeña sus energías en el logro de un trofeo sexual (Mandrell, 1990), pero tras el lance, el vuelco que sufre la historia, al tornarse los papeles, le revela al lector que adonde se dirige la acción es al centro de un espléndido carácter femenino: el de una joven que se convierte de víctima en redentora del amor, haciendo así honor a su nombre. De esta forma, lo que podía haber derivado en una manida historia folletinesca, se transforma en una bondadosa lección sobre la capacidad femenina, dispuesta a sobreponerse a la desgracia; la hijastra del amor vence la fatalidad y asume con sabia astucia el papel de conquistadora, desdramatizando el tema. El tránsito de la inicial derrota a la definitiva victoria organiza una duplicidad discursiva a todos los niveles, el primero, el del personaje: una hembra, dulce y sabrosa a un tiempo, imagen de un ideal donde se cifran la pasión y el afecto, el atractivo espiritual y el corporal. Todo lo que hasta ese momento se configuraba en la narrativa de Picón como una dialéctica irresoluble, queda ahora armonizado en una síntesis feliz: por ejemplo, el intercambio de papeles de la pareja; la amenaza de la desdicha resuelta en el triunfo de la fe-

licidad; la superación de las barreras sociales (don Juan, rico; Cristeta, pobre), así como de los extremos de la soltería y del matrimonio con la solución de una libre convivencia («si me caso, lo pierdo», proclama la heroína), al igual que el conflicto entre los sentimientos y la razón; la conjunción de lo espiritual y lo material, e incluso, entre lo dramático y lo cómico, por medio del contrapunto de una bella historia amorosa, la vivida por esta pareja, y otra grotesca, en el sainete protagonizado por un viejo verde y su seductora coima.

La fidelidad de Picón al tema de su inspiración novelística corre paralela al estilo y técnica narrativos de que hace gala en todos sus escritos. No es el suyo un arte que fuera evolucionando a lo largo de los cuarenta años de su carrera literaria, ni que tampoco ganara en complejidad. Siempre procuró mantenerse en el fiel de la balanza del Idealismo y del Realismo con una actitud conciliadora que, en el fondo, entrañaba el deseo de armonizar unas ideas liberales con los intereses de su condición burguesa. Desde esa instancia complaciente entre los dos extremos artísticos se explica la acogida esporádica que el autor supo dar a algunos ingredientes naturalistas, ya sea en la descripción detallada de alguna enfermedad, en el apunte de alguna que otra anomalía humana o en la aparición fugaz de escenarios pertenecientes al mundo de la marginación. Tal eclecticismo medroso, que disuena con sus tesis más radicales sobre la condición de la mujer, ha acabado por recortar las medidas de sus creaciones, hasta rebajarlas a un lugar modesto. Sus aspiraciones literarias tampoco pretendieron ir más lejos; prefirió limitarse al manejo de unos recursos tradicionales: tal su tendencia a comprimir en breves páginas algunos argumentos, usar un punto de vista omnisciente, mostrarse prolijo cuando explica la conducta de sus personajes pero sin calar en su intimidad ni dejar que se nos revelen por sí mismos, o bien, la tendencia abusiva de descripciones. Aunque en este último sea donde resida uno de los mayores logros de su pluma, por la plasticidad de los detalles sueltos, a la manera ya impresionista, haciendo que cobre vida y voluptuosidad el inerte mundo objetual (Barrero, 1993), al hilo de las relaciones humanas.

7.1.2. **Luis Coloma**

A pesar de haber dejado una obra completa distribuida en 19 volúmenes (Madrid, Editorial Razón y Fe, 1942), donde constan 2 novelas, 41 relatos cortos, 6 biografías históricas, 1 discurso académico y 2 libros religiosos, la figura de Luis Coloma sigue prácticamente reconocida sólo por *Pequeñeces*, su mejor novela, que alcanzó un impresionante éxito el año mismo de su aparición y luego ha quedado relegada a un piadoso círculo de lectores. De ahí que, como bien afirma uno de sus críticos modernos (Benítez, R., 1982), estudiar y defender la obra de este jesuita implica casi un compromiso ideológico del que a duras penas se puede uno liberar.

Nació este autor en 1851 en Jerez de la Frontera, dentro del seno de una familia burguesa, pues su padre era un afamado facultativo. A la edad de doce años entró en la escuela preparatoria naval de San Fernando, pero pronto abandonó los estudios de marino y se matriculó de Derecho en la Universidad de Sevilla, donde obtuvo el título de licenciado. Coincidieron esos años de juventud

universitaria con el trascendental cambio político de la Revolución de 1868, hacia la cual el joven jerezano mantuvo una actitud hostil que después reflejaría en sus escritos. De esta ópera data la amistad que mantuvo con Fernán Caballero, ya por entonces anciana, cuya influencia sería decisiva en el despertar literario del futuro novelista (Herrero, 1964). En 1872, un accidente provocado por el disparo de una pistola estuvo a punto de acabar con su vida. Consecuencia de ello fue su propósito de ingresar en la Compañía de Jesús. Enviado por la orden a Francia para hacer el noviciado, permaneció allí tres años. De vuelta a España se le destinó a las tareas educativas en centros de Sevilla, Galicia, Murcia y Madrid. Es a partir de entonces cuando se entregó de lleno a la creación literaria, hasta el momento reducida a unos cuantos escritos juveniles de poca monta (véase *Obras completas*, I). Se dedicó, en principio, al relato breve, cuentos e historias cortas, con un primer lote de textos que salió a la luz en 1884 con el nombre de *Lecturas recreativas*. El libro cosechó cierto éxito y le abrió las puertas de los círculos literarios. Decidió entonces acometer una empresa de más altos vuelos y escribe *Pequeñeces*, que publica entre 1890 y 1891. Esta obra lo catapultó inmediatamente a la fama (Sabik, 1989), sobre todo por el escándalo que produjo, debido a la feroz crítica que el novelista vertía en ella contra aquella aristocracia madrileña colaboracionista con el advenimiento del régimen liberal de la Restauración. El público se hizo lenguas sobre las personas reales que se ocultaban bajo los seres de ficción (Corral, 1988; Hornedo, 1951). Como no gustó a la Compañía tal género de publicidad, optó Coloma por orientar en adelante sus escritos hacia terrenos menos polémicos, aunque fuera en detrimento de sus dotes narrativas. En 1895 publica *Retratos de antaño*, una serie de evocaciones históricas; entre 1895 y 1896 la primera parte de *Boy*, que no lograría continuación; en 1898, *La reina mártir*, biografía novelada de María Estuardo; en 1902, *Jeronuín*, donde recrea la infancia del bastardo don Juan de Austria, y todavía en ese mismo año, la *Historia de las sagradas reliquias de San Francisco de Borja*. Culmina así una trayectoria literaria que le valió la entrada en la Real Academia Española en 1908. Falleció en 1914.

«La novela es mi púlpito, y en ella tengo la obligación de predicar la moral del Evangelio», declaraba el autor de *Pequeñeces*, para justificarse de los ataques que le salieron al paso con motivo de esta obra. En efecto, Coloma supedita el ideal estético de la creación novelística a una finalidad moral y religiosa que modela su hechura. En su libro quiso denunciar la corrupción moral de la alta nobleza, porque no asumía, en su opinión, el papel histórico que la providencia le había otorgado (Elizalde, 1987b). La *ira literaria* del autor alienta un discurso a todas luces tendencioso, aunque a pesar de este empeño no quedan anulados algunos de los libres valores de la creación.

Pequeñeces apareció primero por entregas en la revista de los jesuitas *El Mensajero del Corazón de Jesús*, durante los meses de enero de 1890 a marzo de 1891. Inmediatamente después se imprimió en dos volúmenes, que obtuvieron el éxito indicado y desataron una fuerte polémica en la que intervinieron, entre otros, Pardo Bazán, Valera, Clarín, Luis Alfonso, Pablo Morales y Martínez Barrio (Hornedo, 1951). El juicio más autorizado a favor del novelista provino de doña Emilia Pardo Bazán, en las páginas de su revista *Nuevo Teatro Crítico*, con un extenso trabajo, donde, tras censurar el integrista del autor, viene a

ponderar el realismo naturalista de su texto, «el más acentuado y moderno que puede adoptar un meridional dentro de nuestra época» (VV.AA., 1942, pág. 143). De la crítica adversa, más ceñida al terreno ideológico, destaca la de don Juan Valera, con un folleto en forma de carta que dirige el personaje *Currita Albornoz al Padre Luis Coloma*. Resulta un texto en el que el creador de *Pepita Jiménez* hace magnífico uso de su habitual ironía al poner de relieve las contradicciones del novelista a la hora de moralizar. Se ha hecho célebre su frase con la que expresa certeramente el fallo de la obra, de que «la novela hubiera sido mejor sin ser sátira, y la sátira mejor sin ser novela, y el sermón retemejor si no hubiera sido ni novela ni sátira». Y con razón, pues la actitud partidista de Coloma se muestra en el maniqueísmo moral a que somete a sus personajes, divididos en muy buenos y muy malos. Los máximos exponentes de esta dualidad son las figuras femeninas de la marquesa de Villasis y Currita de Albornoz, flor y nata de la nobleza y aliadas por la fuerza contra el régimen amadeísta. Sobre esta base común tipifican ambas, por encima de sus señas particulares, sendos modelos antitéticos de conducta: la una encarna a la mujer devota que no transige con el vicio; frente a Currita, la dama elegante y frívola, entregada a sus pasiones. Al final, cómo no, triunfa la ejemplaridad de la Villasis, merced al arrepentimiento de su oponente al que le han conducido varios lances efectistas: el asesinato de su amante, Jacobo de Sabadell, a manos impías (libro IV, capítulo 6); el progresivo aislamiento social a que la mujer se ve sometida (libro IV, capítulos 7-8) y la muerte accidental de su hijo (libro IV, capítulo 9).

Aun siendo la trayectoria vital de Curra el hilo conductor de la trama, ésta se atomiza, sin embargo, en un vasto cuadro social, donde la de Albornoz ocupa el puesto preeminente. Junto a ella cobran relieve otros personajes menores, algunos de ellos contrahechura de seres reales que compendian, en su conjunto, una clase social elevada, cuyas miserias, esas «pequeñeces» que dan título a la obra, aparecen puestas en la picota por la pluma desenfadada del autor. El tejido narrativo se despliega por las dos coordenadas del positivismo naturalista: a) un *milieu*, reducido a escala novelística a un marido complaciente y majadero, el marqués de Villamelón; a un amante libertino y manirroto, Jacobo de Sabadell; a un maquiavélico canovista, Butrón, que teje los hilos de la conjura monárquica; a un prócer afeminado, el tío Frasquito; a un cronista de sociedad cínico y alcohólico, llamado Diógenes, y a una comparsa de duquesas, condesas y marquesas que bullen por los salones de la «charca hedionda» madrileña; b) un *moment* histórico, el del entronamiento de Amadeo I de Saboya, contra quienes unieron sus esfuerzos los carlistas y los conservadores isabelinos (Elizalde, 1987a, 1991a y b).

Todo se cuece en el seno de un ámbito social, refinado y decadente, que no luchó lo suficiente por preservar las prerrogativas de la Iglesia, tras los sucesos revolucionarios (Elizalde, 1992). La burguesía, la clase mimada por los escritores del Realismo, está aquí ausente, ya que a ella no le correspondía tan alta misión, en el sentir del novelista. El pueblo sólo hace un fugaz acto de presencia, pero no se trata de la clase proletaria urbana, cantera del Naturalismo, sino del campesinado de las provincias del Norte, depositario, tal como lo difundía una literatura regionalista, de los valores genuinos de la raza y de la *pietas*. Coloma se limita a rozar tangencialmente este tema, propio de la novela idílica representada por la obra de Pereda.

La concesión de un protagonismo a un sujeto plural, colectivo, implica que la acción se disgregue por varios centros de interés, que el escritor procura articular con una construcción armónica, aunque a veces no lo consigue satisfactoriamente, pues algunas de las «pequeñeces» sobrenadan como flecos sueltos (así, los episodios protagonizados por los niños o la primera aventura galante de Currita), en tanto que otras se adentran por vericuetos folletinescos que desentonan con el realismo de la obra (por ejemplo, la amenaza masónica que se cierne sobre el marqués de Sabadell y sus aventuras orientales). Por otro lado, al tratarse de un amplio fresco social, resulta que el espacio se impone sobre el tiempo narrativo, provocando ciertos desajustes, que son resueltos a base de frecuentes retrospectivas, en detrimento de la fluidez del relato. Tampoco parece muy feliz la manera con que el autor remata algunos episodios o pone fin a la existencia de determinados personajes, por su carácter gratuito, al modo del *deus ex machina* tradicional. Y lo mismo cabe decir del cambio que sufre Currita al término de la novela, demasiado brusco y en contradicción con su personalidad. Todos estos defectos, producto quizá de una redacción precipitada, quedan no obstante compensados por varios méritos, siendo el principal de ellos la plasmación del ambiente aristocrático, superior al de otras novelas coetáneas (*La Montálvez* de Pereda o *La vizcondesa de Armas* del marqués de Figueroa). Coloma, buen conocedor de este escenario, revela con maestría sus secretos a través de sabrosos diálogos, de minuciosas descripciones y de la pintura de tipos variopintos.

En *Pequeñeces* hay toques impresionistas (véase el cuadro de la manifestación de las mantillas en el madrileño paseo de la Castellana, y su coincidencia con *La desheredada*); esperpénticos, en sus reiteradas sátiras, que dan como resultado «un mundo antropográfico, un bestiario en el que rige ya la crueldad característica de Baroja» (Benítez, 1982); alegóricos, como en la estampa del monasterio de Loyola, frente a la nueva Babilonia de la urbe madrileña; el oratorio de Currita, entrevisto como un gallinero, por el abandono de unos venerables valores; o el hogar de Butrón, trasunto de la decrepitud de su inquilino, etc. Son muestras, todas éstas, de las dotes narrativas del jesuita, por encima de sus prejuicios morales o religiosos. En esta medida se explica la utilización de las claves naturalistas ya mencionadas o el estupendo logro de la protagonista, Curra, con su abanico de matices, donde entran la simulación, la furia reprimida, el goce vital, los celos, la sensualidad, los caprichos y la agudeza femenina.

Antes de la aparición de *Pequeñeces*, Coloma era conocido por una fecunda labor cuentística, iniciada bajo la tutela de su mentora, Fernán Caballero. Algunos de sus relatos, por su extensión, se aproximan ya a la novela. Otros pertenecen al acervo folclórico, procedentes de antiguas tradiciones orales y que han sido objeto de interés para los especialistas en la materia (Amores, 1997; Baquero Escudero, 1984-1985; Chevalier, 1985). Destacan, por ejemplo, *¡Porrita, compóntel!*, basado en el motivo de los «deseos recompensados y castigados»; *Periquillo sin miedo*, variante de «el hombre que quiso saber lo que era el miedo»; *Ranoque*, una versión del tema devoto referente a san José, que amenaza con abandonar el cielo, si san Pedro no permite el ingreso en él de un devoto suyo; *¡Ajajú!*, en torno al tema de la muñeca maravillosa, que recreó también Valera en *La muñequita* y *La buena fama* (1894), y *La camisa del hombre feliz*, de carácter legendario; *El salón azul*, cuya primera parte recuerda las narraciones de Allan Poe, y, sobre

todo, por su buena factura, *Juan Miseria*, cuya historia da pie a un estudio de las clases sociales bajas en un ambiente revolucionario visto desde una óptica muy conservadora, y *La Gorriona*, hermosa piecicilla en la que se conjuntan el humor amable y la sátira contra la sociedad elegante andaluza, vislumbrándose en ella rasgos que cobrarán su madurez narrativa en *Pequeñeces*.

7.1.3. José Ortega y Munilla

José Ortega y Munilla nació en Cárdenas (Cuba) el 26 de octubre de 1856. Era el hijo mayor de un abogado que trabajaba en la Administración del Estado. Pocos meses después de su nacimiento, la familia regresó a España y se instaló en Madrid. Allí emprendió Ortega sus primeros estudios, que continuó durante la adolescencia en los seminarios de Cuenca y Gerona, con ánimo de seguir la carrera eclesiástica, pero que hubo de interrumpir con la Revolución del 68, debido al cierre de los centros religiosos. Regresó entonces a Madrid y en sus aulas universitarias cursó Derecho y Filosofía y Letras. En 1881 se casó con Dolores Gasset, hija de Eduardo Gasset, fundador y editor de *El Imparcial*, periódico en el que venía colaborando desde hacía tres años como responsable del suplemento literario de *Los Lunes*. El matrimonio tuvo cuatro hijos, uno de ellos fue el filósofo José Ortega y Gasset.

Ortega y Munilla consagró toda su vida al periodismo y a esta labor subordinó la actividad literaria y su bienestar familiar. A lo largo de más de cuarenta años, concretamente de 1878 a 1922, dejó estampados miles de artículos y crónicas en numerosos periódicos de la geografía peninsular y americana. Con todo, su trabajo principal se centró en *Los Lunes de El Imparcial*, del que fue director desde 1879 hasta 1906, convirtiéndolo en una las plataformas de mayor resonancia para la literatura del siglo XIX. Gracias a esta posición privilegiada pudo mantener además un trato amistoso con casi todos los escritores de su generación del que da sobradas muestras un copioso epistolario aún sin reunir. Fue diputado y miembro de la Real Academia Española desde 1902. Murió el 30 de diciembre de 1922.

Ortega y Munilla publicó una obra novelística más abundante que selecta. Él mismo reconoció su falta de ambición en el terreno de la literatura desde el momento en que centró su interés en el ejercicio del periodismo: «Todo lo que he escrito fue tiempo robado a deberes diarios, al ímprobo esfuerzo del periódico. Nunca tuve reposo y siempre viví en la improvisación» (*cit.* en Schmidt, 1973). En efecto, su obra acusa los vicios propios de una escritura precipitada, sea en los descuidos del estilo como en la falta de articulación a la hora de desarrollar los temas. En consonancia con estas aspiraciones modestas cabe subrayar en él una trayectoria novelística más orientada hacia las novedades del momento que a convicciones personales de más profundas raíces. Eso explica que su obra más representativa constituya una mezcla de Realismo y Naturalismo, cuyas constantes permanecerán hasta las últimas creaciones suyas, ya bien entrado el presente siglo.

El conjunto de su obra novelística se divide cronológicamente en dos etapas: la primera, de 1879 a 1884, se compone de siete novelas largas y tres novelas cortas, agrupadas bajo el nombre de *Relaciones contemporáneas* (salvo uno de los

títulos); la segunda comprende tres novelas largas y una novela corta, escritas entre 1914 y 1918. El largo paréntesis de treinta años que media entre una y otra apenas cuenta, pues se reduce a una narración breve, *La viva y la muerta* (1895), junto a unos pocos cuentos.

A pesar de encontrarse consolidado el Realismo cuando Ortega comienza su carrera literaria, las tres primeras novelas que compuso, *La cigarra* (1879), *Lucio Tréllez* (1879) y *Sor Lucila* (1880), poseen en común unos trazos románticos perfectamente marcados en virtud del sentimentalismo que rezuman sus argumentos, conducentes a provocar las emociones del lector a favor de las heroínas. En la primera historia se trata de una presunta huérfana, inocente y desamparada, por nombre Soledad, que, a la postre, resulta ser hija ilegítima de una aristócrata. La novela cosechó cierto éxito, a pesar de su floja calidad. Hoy día sólo interesa en la medida que significa un ejemplo más del paradigma folletinesco que habría de ser fuente de inspiración a *La desheredada* (1881) de Galdós. *Sor Lucila* prosigue con la saga familiar, si bien al autor no parecen interesarle las caracterizaciones de sus personajes por cuanto aquí las altera caprichosamente. La historia se desenvuelve también bajo el mismo signo de la compasión. Ahora le toca el turno de los padecimientos a la hija legítima, que acabará siendo víctima de unos prejuicios morales rígidos. Como se ve, el novelista se empeña en estos primeros intentos narrativos en mostrar los sufrimientos de unas criaturas inermes frente al egoísmo de los adultos. En *Lucio Tréllez* el protagonismo ya no corresponde al mundo de la infancia, sino a un joven abogado, en quien se ceban también las desventuras, esta vez por culpa de un sacerdote.

Con el debate sobre el Naturalismo al filo de los años ochenta, Ortega se adscribe a las propuestas de Zola con las mismas reservas que el resto de los compañeros de su generación, ya que rechaza sus postulados deterministas y no quiere contemplar los aspectos más descarnados de la realidad, aunque sí acepta los principios de una verdad fundada en el ejercicio de la observación y la influencia del medio. El novelista participó además en la polémica suscitada a principios de 1884, a raíz de la publicación de *Pedro Sánchez* de Pereda, manteniendo una controversia con el crítico de *La Época* Luis Alfonso, donde dejó expuestas sus ideas sobre la nueva corriente importada de Francia (Pattison, 1965). Las novelas de este período son las más destacadas de su obra. En su conjunto reflejan una visión pesimista de la sociedad, sin distinción de clases, donde casi todos, ricos y pobres, se mueven por intereses bastardos. Sólo en muy contados títulos aparecen ciertas excepciones de personas depositarias de nobles ideales amorosos, pero que fracasan dado el entorno mezquino que les rodea. Así ocurre, por ejemplo, en *El tren directo* (1880), cuya historia se orienta hacia las expectativas frustradas de un ingeniero y una joven viuda, con una hija enferma y asediada de problemas económicos; en *El fauno y la dríada* (1882), donde la desgracia se ceba igualmente sobre dos jóvenes puros y semisalvajes que no consiguen integrarse en la sociedad; o bien, en *Idilio lúgubre* (1887), ambientada en un medio rural que desarrolla el drama vivido por un joven, Federico, y una huérfana aristócrata, Emilia, víctimas de la hipocresía y la maledicencia.

La visión más naturalista de la realidad, en sus extremos más degradantes, está presente en *El fondo del tonel* (1881-1884). Esta novela, la más extensa de su autor, se compone de hecho de dos historias independientes entre sí, cuyo

único punto de contacto reside en la denuncia de ambas contra el medio social. La primera gira en torno a un presidiario que se ha evadido de la cárcel y mantiene relaciones amorosas con su cuñada y con una amante al mismo tiempo. El mundo sórdido que envuelve estas relaciones abona el fatal desenlace, con la muerte violenta de la cuñada a causa de los desenfrenos de la otra mujer. La siguiente historia torna a hurgar en las lacras sociales, a través de la lección moral que se desprende de un caso de codicia por parte de unos parientes ansiosos de heredar a un viejo aristócrata moribundo. El novelista iguala aquí con su censura los dos extremos sociales, la clase aristocrática y la humilde, representados por una interesante galería de personajes secundarios, a cual más ruin y despreciable. La podredumbre humana aflora también en *Don Juan Solo* (1880), apellido otorgado a un protagonista que se convierte en arquetipo del amor paternal, puro, desinteresado, frente al egoísmo incomprensible de su hija que lo abandona incluso hasta en su lecho de muerte. Los mejores sentimientos, reductibles a dos por el novelista, el amor de la pareja y el familiar, quedan siempre derrotados por la mediatización del dinero o por las bajas pasiones humanas. Es interesante esa repetida presencia del cariño paternal o del filial que Ortega y Munilla explota en casi todas sus obras y ante la que se ha intentado encontrar una explicación biográfica con la pérdida temprana de su madre. El motivo reaparece en las siguientes de signo realista-naturalista: en *El tren directo* se pone de manifiesto en el amor patológico de Justina hacia su madre (María Luisa), y en el del padre de Petrilla (una ciega que trae a la memoria del lector la Marianela galdosiana), el cual hace todo lo posible por proporcionarle a la niña un felicidad que anteriormente le había negado; en *El fondo del tonel*, a través del deseo del aristócrata enfermo por dar apellido a un hijo ilegítimo, de cuya existencia se entera demasiado tarde, y en *Armengol y Cía* (1881), en las tensas relaciones de Ángel Armengol con su progenitor.

El ejemplo más sobresaliente del mundo narrativo de Ortega y Munilla es, sin duda, *Cleopatra Pérez* (1884). En esta novela se dan cita todas las constantes mencionadas: las dramáticas vinculaciones familiares, la denuncia de una sociedad corrompida, la preservación de la inocencia en un espacio ideal y los toques naturalistas que salpican ciertas descripciones. A pesar de su título, que designa al personaje femenino principal de la obra, el protagonismo le corresponde a Valentín, el hijo espurio del duque de Ripamilán y de Cleopatra, prostituta de alto copete en la sociedad madrileña. Abandonado en la inclusa nada más nacer, el expósito es adoptado por los hermanos Rubín, quienes se lo llevan a su hogar de Nidongro, un pueblo de la geografía simbólica castellana. Al cabo de unos años muere el duque, después de testar a favor del hijo inclusero, lo que induce a Cleopatra a reclamarlo a su lado, para disfrutar de la herencia. Una vez Valentín se instala en Madrid, entra en contacto con el ambiente depravado que rodea a su madre y pierde su inocencia, por culpa, sobre todo, de Virginia, elegante prostituta de la que se enamora. Con el fin de obtener sus favores, se ve obligado a robar a sus padres adoptivos, pero no tarda en arrepentirse de su fechoría. A su desesperación se sobreañade la circunstancia de sentirse rechazado por su madre, tan pronto ella advierte que no podrá disfrutar de la herencia si no llega a un acuerdo con unos parientes del duque, que también la reclaman. Cuando comprueba, por último, que Virginia le engaña, se suicida.

En el proceso de degradación del hijo de Cleopatra, más que la influencia hereditaria, resulta un factor determinante el medio ambiental, según lo demuestra el cambio que sufre Valentín tan pronto participa en la vida disoluta de la sociedad galante madrileña. Aquí es donde se deja sentir la huella del Naturalismo, junto a algunos trozos descriptivos sueltos, como el referente a la Casa de Maternidad, por sus términos escatológicos, o el retrato de una nodriza, a base de notas grotescas y animalizadoras («Era la más estupenda bestia que puede imaginarse...»). Al margen de este influjo, lo mejor de la novela estriba en la mera representación de un ambiente regido por las mediaciones económicas (Ortega y Munilla, 1976) y de tonos decadentistas, más acentuados que los de Pereda y Coloma en sus novelas de ambiente aristocrático.

La obra narrativa correspondiente a la segunda fase de la producción orteguiana, entre 1914 y 1918, fruto de una convalecencia del escritor en un sanatorio de Vitoria, no se aparta del curso anteriormente establecido, como si su arte se hubiera estancado en unas visiones de una realidad decimonónica e ignorara las profundas transformaciones históricas y literarias que se venían produciendo con el nuevo siglo. Son relatos de argumentos muy simples, a excepción quizá de *El paño pardo* (1914), que versa sobre un fallo de la justicia cometido contra un inocente labrador de un pueblo. Los desenlaces amargos de esta novela y las siguientes —*Frateretto* (1914), *Estrazilla* (1917) y *La señorita de la Cisniega* (1918)— redundan en ese pesimismo característico de un autor, que prefirió seguir fiel a los horizontes literarios de su juventud.

7.2

El Naturalismo radical

La introducción del Naturalismo francés en la España decimonónica se vio flanqueada por una intensa y, a menudo, confusa polémica (ver capítulo 1.1.2) en la que afloraron los genios del casticismo hispánico, en cuyo nombre se rechazaban las teorías foráneas contrarias a la doctrina católica y a los cánones del buen gusto artístico. Inmoralidad y determinismo fatalista —negador del libre albedrío— fueron las principales tachas para impugnar la escuela zolesca, lo que motivó que quienes deseaban sumarse a tal novedad estética sin caer en el descrédito vadearan esta peligrosa corriente con una serie de estrategias literarias que aspiraban a *nacionalizar* y *adecentar* los recursos propios de la escuela gala, enraizados en la más pura tradición hispana del «realismo» del Siglo de Oro y del Costumbrismo (Fernández, P., 1996c). Sorteando el determinismo fatalista y el pesimismo, y relajando lo que de experimento tiene la novela zolesca, buena parte de nuestros autores se parapetaron tras una fórmula conciliadora bautizada como *Naturalismo católico o español*, que confluye con el auge de las tendencias espiritualistas y psicologicistas en las Letras europeas, trasunto de la célebre bancarrota del positivismo y del racionalismo, aceptados hasta entonces

como órganos supremos de explicación de la realidad y, de igual modo, de la fisiología y el determinismo como únicos elementos rectores de la conducta humana. Pero simultáneamente se documenta desde 1884 otra vertiente en esta estrategia de validación de un modelo literario heterodoxo. Lejos de mixtificaciones y subterfugios, el *Naturalismo radical* capitaneado por Eduardo López Bago no sólo aspira a crear una célula naturalista en la católica España, sino que también pretende culminar la tarea, en ocasiones inconclusa, de su maestro Zola, quien, a su juicio, «no despliega en sus obras toda la fuerza que caracteriza sus ataques» (1885, pág. 261) y edulcora los principios de la escuela experimental.

Hasta la aparición de los artículos de Lozano Marco (1983, 1986), Lissorgues (1988), Gutiérrez Carbajo (1991) y la monografía de Pura Fernández (1995), la figura de Eduardo López Bago, que tanta notoriedad alcanzó en la década de 1880, había sido olvidada por los historiadores de la literatura, más atentos a desaconsejar sus obras en nombre de la calidad artística y la moral que a valorar su labor como portavoz del *Naturalismo radical* y su influencia sobre un grupo de escritores como Alejandro Sawa, José Zahonero, Enrique Sánchez Scña, Remigio Vega Armentero, Eugenio Antonio Flores y Joaquín de Arévalo; influencia a la que habría que sumar las notables similitudes entre el *corpus* literario legado por estos novelistas y las obras de José Ortega y Munilla (1856-1922), Leopoldo García-Ramón (n. 1849) —quien, desde su residencia parisina, redacta una de las novelas españolas más fiel a los postulados zolescos, *Los extranjeros en París. La Nena* (1890)— o, entre otros, los prolíficos Enrique Rodríguez Solís (1843-1925) —autor de *Eva. Estudio social* (1881) y *Evangelina. (Historia de tres mujeres)* (1883)— y Manuel Martínez Barrionuevo (1857-1917), creador de *La generala* (1886), la serie de 10 novelas *El decálogo* (1888-1890) o *El gran pecado* (1894).

La crítica decimonónica destacó pronto el magisterio ejercido por López Bago en una «nueva generación» —como propone Luis París (1888)— reunida en torno a la *Biblioteca del Renacimiento Literario*, colección de novelas de muy difícil localización actualmente, impulsada por nuestro autor, en la que hallan cabida gran parte de las obras del citado grupo de filonaturalistas. Estos escritores cultivan un naturalismo sincrético ajeno a la práctica zolesca ensayada, *mutatis mutandis*, en España y reflejan el espíritu de exaltación científica y racionalista de la época; aceptan, sin paliativos, los principios teóricos de la escuela experimental —a menudo violados en la praxis literaria por un exceso de dogmatismo científico y proselitismo ideológico—, principios que se conjugan con la herencia de las técnicas folletinescas y el humanitarismo sentimental propalado por Eugenio Sue y Víctor Hugo. Pilares básicos de la *novela médico-social* lopezbaguiana —canon del Naturalismo radical— son el anticlericalismo, la crítica del orden socio-moral imperante y el interés por la conducta fisiológica de los personajes —sobre todo la patología sexual—, que convierte las obras en auténticas historias clínicas y manuales terapéuticos concebidas desde la perspectiva del tremendismo más estremecedor.

El impulsor del Naturalismo radical, Eduardo López Bago y Peñalver (1853-1931) —que firma sus novelas como Eduardo López Bago— se inicia en el mundo de las Letras como poeta de salón en las principales tertulias literarias

madrileñas. *La Ilustración Española y Americana*, *La Flor de Lis*, *Revista Contemporánea*, *El Imparcial* o *La Moda Elegante* son algunas de las publicaciones que acogen sus poesías y relatos, herederos del postromanticismo ecléctico, al igual que su primera novela *Los amores* (1876), en la que destaca una voluntad innovadora en la combinación de géneros y técnicas literarios. Desde 1876 figura como redactor de los periódicos monárquicos *El Parlamento* y *El Diario Español*, de los que pasa a *La Correspondencia Ilustrada* y a *La Reforma Política y Militar*, portavoz de la izquierda dinástica. Fiel al modelo del escritor profesional defendido por Zola, vive del producto de su trabajo literario desde 1884, fecha en que edita *El periodista y la prostituta*. Hasta el año de 1895 publica otras 16 novelas y cuentos y novelas cortas erótico-festivas —*¡Usted no es hombre!* (1888) y *Carambola conyugal* (1888)—, con gran éxito de ventas, favorecido por los procesos judiciales sufridos por algunas de ellas, acusadas de inmoralidad. Hacia 1888-1889, López Bago se traslada a vivir a Argentina, donde edita *Carne importada* (1891) y dirige *El Correo Español* de Buenos Aires. En Cuba aparece su última novela, *El separatista* (1895), y lleva a cabo, en pleno conflicto colonial, tareas de agitación política en apoyo de los generales Martínez Campos y Weyler. En la década de 1910 abandona su residencia de Buenos Aires y se instala en Alicante hasta su muerte.

Es en 1884, con la aparición de *El periodista. Novela política* —relato del corrupto proceder del Gobierno conservador y sus funestas consecuencias sobre una honesta familia—, donde se constata, a la par, la evolución ideológica de López Bago hacia un liberalismo y republicanismo radicales y el acercamiento moderado a la escuela zolesca, que le mueve a entender el ejercicio literario como un arma de combate ideológico que reproduce y contribuye a modificar la realidad. Influida por *Son Excellence Eugène Rougon* (1876) de Zola y *Le Nabab* (1877) de Daudet, *El periodista* concilia recursos del naturalismo con un patrón novelesco dominado por las escenas de sátira costumbrista y los ecos del folletín (Jourdan, 1988a; Fernández, P., 1995, págs. 149-153).

Con *La prostituta* (1884), primera parte de la tetralogía integrada por *La pálida* (1884), *La buscona* (1885) y *La querida* (1885) —deudoras de los modelos de la *Nana* zolesca y la *Safo* de Daudet—, inicia López Bago su labor de abandono de un «Naturalismo radical» o de «barricada» —en palabras de Alejandro Sawa— que le mueve a publicar, junto a sus novelas, unos apéndices documentales donde traduce los escritos de Zola —a menudo inéditos en España— y se adhiere con firmeza a su causa, pues entiende el estudio del «documento humano» como la respuesta del arte ante la nueva ciencia, el progreso, y las circunstancias históricas contemporáneas. El fanatismo y el mesianismo científicos constituyen el andamiaje teórico sobre el que se asienta la novela médico-social lópezbaguiana, discípula fiel de la filosofía positivista, la teoría evolucionista y el método experimental de Claude Bernard, cuya célebre sentencia «la moral moderna consiste en buscar la causa de los males sociales, analizándolos y sometién-dolos a la observación y el experimento» se convierte en el emblema que preside toda su obra. La novela deviene un experimento científico que aspira a determinar las causas que producen un fenómeno, según la metodología establecida por el fisiólogo Bernard; así, la observación, la documentación de los antecedentes y el análisis de una llaga social conforman el argumento literario, obstinado en de-

sentrañar el origen de las fuerzas determinantes que actúan sobre el individuo para lograr dominarlas y controlar sus efectos. El dogma científico se exhibe como una teoría absoluta e infalible de la causalidad universal y bajo su égida se construye un orden mecanicista interno que adultera los principios de objetividad y libertad que deben presidir cualquier experimento. A través de un caso clínico humano, la novela *médico-social* pretende analizar la sociedad como un organismo vivo aquejado de graves males: la prostitución (Santiáñez-Tió, 1995b, págs. 595-598), la teocracia, la injusticia y la adulteración de las leyes de la naturaleza por los hipócritas códigos de conducta social.

Militantes del pesimismo antropológico, las teorías de la degeneración de la raza desarrolladas por Morel, Magnan y Legrain mueven a estos autores a defender un proyecto de reformismo ético-social en que las leyes biológicas, los dictados de la fisiología, conforman la nueva preceptiva de la conducta humana, que culmina en el humanismo científicista lópezbaguiano. Desde la reivindicación de la naturaleza animal del hombre —la *bête humaine* sometida tiránicamente por sus instintos, a la que parece dedicar la ilocalizada novela *El hombre mono* (1885?)— se ensalza y proclama la primacía de los instintos sexuales y la fecundidad como fin último de la existencia, la fuerza redentora del trabajo y la necesidad de la reforma de la condición de la mujer, símbolo de la opresión socio-moral, tema recurrente también en la obra de Felipe Trigo (Fernández, P., 1995, págs. 90-98; 1996b).

El modelo literario lópezbaguiano halló un ambiente lector receptivo a la divulgación de las novedades científicas, los temas relacionados con la vida privada y el polémico naturalismo francés. Zola abogaba por la profesionalización del ejercicio literario para que el escritor lograra la independencia ideológica y estética y dotase al arte de una nueva consideración y alcance sociales pero, paradójicamente, esta dedicación exclusiva comportaba nuevas esclavitudes en el creador, que había de plegarse al gusto dominante para vender su obra, bien con el empleo de elementos propios de la novela popular, bien con el análisis de los llamados temas *secretos*, que desataron el escándalo y la persecución judicial y acentuaron las acusaciones de mercantilismo económico dirigidas contra la escuela zolesca. El interés de los naturalistas por la sexualidad asentó aún más la identificación que la crítica adversa establecía entre la escuela experimental y la literatura erótico-festiva y pornográfica, pese a que nuestros autores evocan un *eros negro* portador de la enfermedad venérea y la neurosis, esto es, la imagen sórdida y enferma del sexo y los estragos de la lujuria. Los naturalistas radicales cultivan la estética de la fealdad y el tremendismo como expresión de un nuevo sistema de valores artísticos que legitiman aspectos de la realidad hasta entonces marginados en la literatura, y pretenden conmocionar y escarnecer la conciencia lectora (Fernández, P., 1995, págs. 122-125); lo monstruoso verosímil de estas obras evoca la técnica goyesca de los caprichos en una desenfrenada carrera hacia la truculencia y el esperpento, como variante de la fórmula *épater le bourgeois* cultivada en la España finisecular (Sobejano, 1967). Naturalismo y psicopatologización sexual caminan juntos en la narrativa del fin de siglo y se incardinan en la primera producción de Eduardo Zamacois, Felipe Trigo (Lozano Marco, 1986) y buena parte de los cultivadores de la novela erótica de la siguiente centuria, recreadora también del llamado mundo de las *perversiones sexuales*, re-

vestidas ahora de un halo lúdico y amoral por Antonio de Hoyos y Vinent, Álvaro Insúa o Pedro Mata, entre otros. Pero, si bien los naturalistas roturaron el camino de la futura novela erótica e incluso de la modernista (Santiáñez-Tió, 1995b), su visión del sexo está muy distante aún de la imagen regeneradora y liberalizadora de Felipe Trigo o de la vital y desinhibida de los autores erótico-festivos.

La más elocuente muestra del naturalismo radical la constituyen la serie de *La prostituta*, relato de las desventuras de la hija del pueblo —Estrella, *La pálida*— y de Rosita Pérez —joven de la clase media— que se ven abocadas a la prostitución, y la trilogía compuesta por *El cura* —reeditada por Ferreras en 1996—, *El confesonario* (1885) y *La monja* (1885) diatriba contra el celibato religioso que empuja al sacerdote Román a cometer toda suerte de desmanes para satisfacer su ambición y su satiriasis. No obstante, en *La buscona* (1885), López Bago inicia una nueva orientación literaria al primar el análisis psicológico de los personajes —el «drama interior»— en detrimento del factor fisiológico, lo que emparenta la obra con la trilogía de *La mujer honrada. La señora de López* (1886), *La soltera* (1886) y *La desposada* (1887) donde, de nuevo, las aspiraciones y miserias de la pequeña burguesía y su hipócrita moral se diseccionan a través del caso de una insatisfecha casada que se convierte en «buscona de ministros» y determina fatalmente el futuro de su hija. Las tendencias espirituales y psicologicistas, tan presentes en la literatura de la época, horadan también la férrea disciplina del naturalismo radical.

La trayectoria creadora lópezbaguiana, a pesar de sus esfuerzos de ortodoxia zolesca, deriva, de un lado, en el realismo costumbrista con *Luis Martínez, el Espada* (1886), obra nacida al calor de la rediviva polémica taurina, y, de otro, en la novela por entregas con los dos volúmenes de *Los asesinos* (1885-1886). Éstos cumplen con todos los requisitos propios del género, si bien no participan del espíritu de la llamada *literatura de consolación*, que aspira a ofrecer un medio de evasión grato que adormezca las insatisfacciones diarias, sino que recrean un ambiente de honda injusticia y conflictividad sociales. El radicalismo y el doctrinalismo políticos alcanzan las cotas más elevadas en *Carne de nobles* (1887), novela de tema aristocrático inspirada en los sucesos que culminaron en la *Septembrina* y en la instauración de la República, cuyas glorias se ensalzan en un continuo alegato en pro de la revolución social. Este canto esperanzado se ahoga, de nuevo, en el mecanicismo fatalista de *El preso. La Inquisición moderna* (1888), juicio abierto al sistema penal, la prisión celular y las nuevas teorías criminológicas. En las dos últimas novelas de López Bago ceden algo los alardes tremendistas, en pro del apostolado político y la visión costumbrista; el análisis de la realidad social de las repúblicas hispanoamericanas y su relación con España se materializa en *Carne importada* (1891) —relato de las desventuras de un emigrante en Argentina— y en *El separatista* (1895), historia de los amores entre una española y un cubano, en el marco de los conflictos entre la isla y la metrópoli.

Las señas de identidad literarias lópezbaguianas encuentran eco en las obras de Alejandro Sawa Martínez (Sevilla, 1862; Madrid, 1909), autor que cursó estudios en el seminario de Málaga —donde publicó el folleto apologético *El pontificado y Pío IX (Apuntes históricos)* (1878) y colaboró en el periódico *El Mediodía* (Quiles, 1992)— y en la Facultad de Derecho de Granada. Residente en Madrid

desde 1879 colabora en periódicos como *El Globo*, *La Política* o *El Resumen* (González Vera, 1992) y como corresponsal de *Le Soir*, y edita las novelas *La mujer de todo el mundo* (1885), *Crimen legal* (1886), *Declaración de un vencido* (1887), *Criadero de curas* (1888), *La sima de Igúzquiza* (1888) y *Noche* (1888). En torno a 1890 se traslada a París. Allí trabaja como periodista, según confirma el propio Sawa en sus cartas a Jeanne Poirier (Fernández, P., 1998a y b), y se integra en los ambientes de la bohemia literaria, período ampliamente analizado por Zavala (1986). A su regreso a Madrid (1896) colabora con crónicas, ensayos y, en menor medida, cuentos y semblanzas literarias en publicaciones como *El Imparcial*, *Don Quijote*, *Madrid Cómico* y *Alma Española* —textos estudiados y parcialmente reeditados por Phillips (1976, págs. 236-314) y Zavala (1986, págs. 225-258)—, y adapta las obras de A. Daudet *Los reyes en el destierro* (1899) y *Calvario* (1910), cuyo título original era *Jack*. En sus últimos años, marcados por la miseria y la ceguera, publicó la romántica *Historia de una reina* (1907) en *El Cuento Semanal* y el libro de memorias *Iluminaciones en la sombra* (1910) —aparecido, en parte, en la revista *Helios* (1903-1904)—, editado póstumamente y rescatado por Zavala (1986).

Los estudios de Phillips (1976) y Zavala (1986), principalmente, y los de Paolini (1979; 1984a y b; 1986), Sánchez Granjel (1981), Gutiérrez Carbajo (1991) y Correa Ramón (1993) ofrecen un valioso análisis bibliográfico sawiano y el bosquejo de una biografía que, no obstante, aún no ha podido ser desentrañada durante su etapa naturalista en Madrid. Hacia 1883-1884, Sawa traba amistad con López Bago —director de *La Reforma Política y Militar*— y en 1885 colabora con *El Progreso*, portavoz del partido republicano progresista de Ruiz Zorrilla y punto de encuentro de un grupo de escritores prozolessos, como José Zahonero, Antonio García-Cao, José de Siles o Clarín. En este periódico aparecen los relatos *Consummatum est* y *Bodas fúnebres*. (*Cuento macabro*) —reeditados por Pura Fernández (1995-1996)—, expresión de la dualidad estética que perdura en el Sawa naturalista, que aún no se ha desprendido del romanticismo que caracterizará su producción novelesca. Esta dualidad es destacada ya por los primeros estudiosos de su obra, Eduardo López Bago (1886) —que señala su parentesco con el verismo italiano de Giovanni Verga y Luigi Cappuana— y Luis París (1888); ambos críticos censuran la fogosidad lírica y el abrumador peso de la voz autorial de Sawa, que desatiende los principios del análisis objetivo y la impersonalidad de la escuela experimental, pero es precisamente la indisciplina que se le imputa al neófito su más característico sello literario. Los sombríos dramas trazados por Sawa pretenden acogerse al modelo médico-social lópczbaguiano, del que reproduce el mesianismo y el fanatismo científicos (Paolini, 1979; 1984a y b), aderezados con el análisis de la conducta psicológica de los personajes que, a través de la técnica introspectiva, trasciende la mera disección fisiológica. La actitud testimonial de que hace gala la exuberante personalidad sawiana transmuta sus obras en continuas proclamas en favor de la revolución social, en denuncias de la injusticia de una sociedad dominada por el fanatismo religioso, la hipocresía moral y política y la desigualdad, como ya se expresa en su «carta» inserta en *A los hijos del pueblo*. *Versos socialistas* (1886) de Tomás Camacho y Francisco Salazar, reeditada por Zavala (1986, págs. 229-233). Esta fe optimista en el porvenir y en el progreso contradice el fatalismo histórico y el determinismo mecanicista de sus obras.

Tras el período de exaltado romanticismo socializante —heredero de Sue, Hugo, Byron o Espronceda—, Sawa se convierte en apologista del Naturalismo radical, y así lo manifiesta en su epílogo a *El cura* (1885) de López Bago y en su novela *La mujer de todo el mundo* (1885) —reeditados ambos textos por Lozano Marco (1983) y Esteban (Sawa, 1988), respectivamente—. La nómina de náufragos sociales que protagonizan las obras sawianas se inicia con el pintor Gamoda, representante de la generación contemporánea que, como el propio autor, se debate entre el postromanticismo y la escuela de Zola y preanuncia al Carlos de *Declaración de un vencido*. Este drama de raigambre folletinesca exhibe el poder y la corrupción de aristócratas y políticos, así como los estragos causados por la lujuria, a través del personaje de la decadente condesa del Zarzal (Paolini, 1986). Mas es en *Crinien legal* (1886) donde Sawa demuestra su adhesión al modelo literario de López Bago y recibe el espaldarazo entusiasta de éste. El asesinato impune cometido por Ricardo cuando, enamorado de la prostituta Noemí, fuerza a su mujer a un nuevo parto, permite exponer un caso de distocia —que plantea el conflicto entre Ciencia e Iglesia (López Bago, 1886; Phillips, 1976)— y la tesis de la nueva escuela antropológica italiana (Paolini, 1984a). *Declaración de un vencido*, subtitulada novela-social, ilustra, de nuevo, el proceso de degeneración humana de un joven escritor llegado a Madrid que lucha por subsistir. Relacionada con la estructura narrativa de las «novelas de artistas» y la aparición del héroe decadente en conflicto con el mundo burgués y moderno (Santiáñez-Tió, 1995a), esta obra aspira a ser «un proceso moral» a la sociedad contemporánea, como expone el propio Sawa (*Ibíd.*, pág. 18), quien nos lega un testamento literario de estilo romántico y modernista. La inclusión de materiales digresivos que rompen el patrón novelesco del Realismo la convierten, a juicio de Phillips (1976, pág. 212) y Zavala (1986, pág. 239), en el eco de *Les imbéciles* de Verlaine y en un antecedente de *La voluntad* de Azorín.

En 1888, Sawa publica tres novelas que entroncan, de nuevo, con la veta del Naturalismo radical. La primera, *Criadero de curas. Micromegas*, constituye una denuncia del omnímodo poder de la teocracia y de los criminales procedimientos para captar prosélitos en los seminarios; el anticlericalismo militante de esta novela es retomado en *Noche*, obra en que el mecanicismo fatalista traza el más sombrío cuadro de la animalización y degeneración humanas. Única novela coral de Sawa, la familia González permite mostrar las más variadas patologías clínicas (Paolini, 1984b) y crear un nuevo drama tremendista. El clímax de truculencia sawiana alcanza su cenit con *La sima de Igúzquiza. Recuerdos de una guerra* (1888), relato de los crímenes del célebre carlista Félix Domingo Rosa Samaniego, que cierra el ciclo narrativo.

Inmerso en las nuevas corrientes literarias del París finisecular, Sawa —inspirador del Max Estrella de las valleinclanescas *Luces de bohemia*— abjura de su producción naturalista y se transforma, a su regreso a España, en uno de los apóstoles de la floreciente vida cultural madrileña, en la que ejerció magisterio como portavoz del Simbolismo y del Parnasianismo (Sánchez Granjel, 1981). Incluido por Luis París —ya en 1888— en el grupo generacional de la *gente nueva*, junto a Luis Bonafoux, Joaquín Dicenta, Carlos Fernández Shaw o Manuel Paso, comparte con estos continuadores de Zola —agrupados años después en torno al «semanario republicano sociológico» *Germinal*— el espíritu

abierto a las novedades del progreso científico, el anticlericalismo y el carácter iconoclasta, antiburgués e individualista, definido por Sobejano (1967, pág. 208) como «anarcoaristocratismo».

Junto a Sawa, un grupo de filonaturalistas cultivan una técnica novelística similar —*velis nolis*— a la polémica y aplaudida del Naturalismo radical. Entre éstos destacan el prolífico dramaturgo festivo Enrique Sánchez Seña, uno de los autores que más se aproxima a la estética de López Bago con sus novelas *La manceba*. (*Páginas de la deshonra y vicios sociales*) (1886) y *Las rameras de salón* (1886); Remigio Vega Armentero —con títulos como *La ralea de la aristocracia* (1886), *Doble adulterio. El fango del boudoir. Novela social* (1887) o *La Venus granadina* (1888)— y Eugenio Antonio Flores, quien incluso subtitula *La histérica* como *novela médico-social* (1885-1886?) y, en *Trata de blancas* (1889), aborda los mismos temas que López Bago, si bien le aleja de éste su monarquismo y clericalismo. La influencia directa lópezbaguiana se extiende hasta principios del siglo xx en la obra de Joaquín de Arévalo Rodríguez (1882-1939), poeta, dramaturgo y periodista (Couceiro, 1951) que en *Los misterios del lupanar. Novela mísero-social* (1906) se define como «bacteriólogo social» y discípulo de Eduardo López Bago y Eduardo Zamacois.

Pero es el periodista abulense José Zahonero (1853-1931) el que más tempranamente manifiesta su adhesión a la causa zolesca en una serie de artículos recopilados en *Zig-Zag* (1881) y suscritos, años después, por López Bago. El parentesco entre ambos novelistas es evidente en *La vengadora* (1884-¿1885?), *La carnaza* (1885) o *Mi mujer y el cura. Confidencias de un aldeano*, que merecieron la temprana atención de Luis París (1888). Tal y como sucede con la mayor parte de los autores citados, Zahonero cultiva el folletín y la novela histórica —*El capitán de los charros* (1894), *El ángel caído* (1898)—, la novela corta erótico-festiva —*Por un lunar* (1884), *El polvo del canino* (1886), *La vaina en el espadín* (1887), *La divisa verde* (1905)— y el cuento —*Cuentos pequeños* (1897), *Carne y alma* (1904), *Cuentos quiméricos y patrañosos* (1913)—. La evolución literaria de Zahonero, tras la apasionada militancia naturalista, emparenta con el auge de las tendencias espiritualistas y psicologistas y se concreta, fundamentalmente, en *Barrabás* (1891) —dedicada a la Institución Libre de Enseñanza—, donde se dan cita temas y aspiraciones similares a los vertidos en las novelas del marqués de Figueroa, el P. Coloma, Emilia Pardo Bazán, Francisco Tusquets o José de Siles, apóstoles de un Naturalismo espiritual que persigue la edificación católica, el perfeccionamiento moral del individuo, rescatado del mecanicismo fatalista zolesco del que —implícitamente— reniega Zahonero cuando abomina de su producción anterior en las páginas epilogales de *Carne y alma* (1904), de elocuente título.

La relajación de los presupuestos naturalistas y la relativización del positivismo y de la fisiología como único medio de explicación de la conducta de los personajes se incardinan en una modalidad literaria permeada aún por la herencia zolesca pero deudora, a la vez, de las novedades del espiritualismo ruso y de la novela psicológica de Paul Bourget, tan presentes, sobre todo, en *La vizcondesa de Armas* (1887) del marqués de Figueroa, donde el estudio de las pasiones y de los sentimientos se convierte en la auténtica trama novelesca. El interés argumental se desplaza hacia los problemas de conciencia y se prima el análisis de

las circunstancias morales que forman un carácter y refuerzan la voluntad, capaz de vencer el determinismo adverso que anulaba a los personajes del Naturalismo radical, seres enfermos sin volición. En la práctica hispana, el denominado Naturalismo espiritual aspira a la irreconciliable mixtificación de los principios zolescos y la doctrina católica —el integrismo paradójicamente integrador— con el fin de instaurar un modelo literario que preserve una pretendida idiosincrasia artístico-religiosa nacional.

Juan Armada y Losada (1862-1932), marqués de Figueroa —título con que firmó sus obras literarias—, cursó Derecho en Santiago de Compostela y destacó en la política como diputado conservador y ministro de Agricultura y Obras Públicas (1904) y de Gracia y Justicia (1909). Miembro numerario de la Academia Española, concilió el ejercicio novelesco con la labor periodística en publicaciones como *La España Moderna*, *La Ilustración Española*, *Nuestro Tiempo* y *La Lectura*, entre otras, así como pronunció diversas conferencias acerca de *Fernán Caballero y la novela de su tiempo*, *De la poesía gallega* (1889), *El problema de la educación moral* (1912) o *La belleza en el lenguaje* (1918).

La producción novelesca de Armada y Losada se condensa en *El último estudiante* (1883), *Antonia Fuertes* (1885) —premiada por el jurado de la Sociedad Recreativa de Artesanos de La Coruña, compuesto, entre otros, por Cánovas, Castelar, Núñez de Arce y Campoamor—, *La vizcondesa de Armas* (1887) y *Gondar y Forteza* (1900). Su actividad literaria culmina con los poemarios gallegos *Del solar galaico* (1917) y *Libro de Cantigas* (1928), en los que impera el acento intimista y nostálgico. Desde el somero estudio de Blanco García (1891) —quien destaca la influencia del Naturalismo en sus tres primeras novelas, pero relativizada por su ideario cristiano— y breves semblanzas bio-bibliográficas como las de Cejador y Franca (1972, pág. 379) y Couceiro (1951), el nombre del marqués de Figueroa sólo se ha recuperado para engrosar la nómina de naturalistas menores (Pattison, 1965, pág. 179) o para reivindicar —con más entusiasmo del que autorizan sus obras— su fidelidad a los postulados zolescos (Etreros, 1977, págs. 101-102, 131).

Con *El último estudiante* (1883) el marqués de Figueroa se acomoda a los moldes de la novela de costumbres, aderezada con relatos de las tropelías de los universitarios compostelanos en la más pura tradición de los relatos picarescos, si bien a menudo se trata de una yuxtaposición de escenas a las que falta la integración en la trama central, esto es, la redención moral de Ambrosio lograda por la virtuosa Felisa. Frente a esta veta literaria optimista y amena, *Antonia Fuertes* (1885) y *La vizcondesa de Armas* (1887) representan el acercamiento a la estética zolesca. La documentación exhaustiva de la vida cotidiana de una aldea pesquera gallega enmarca la historia de Antonia, imagen de la mujer devorada por la pasión erótica que se ve abocada a la prostitución. En el prólogo se expone que el cometido del narrador ha de ser observar y estudiar la vida para reproducir fielmente la realidad, pues sólo desde la verdad se debe aspirar a la belleza; mas, a pesar de la contaminación formal zolesca, los postulados científicos del Naturalismo se supeditan al ideario cristiano del marqués —como ya sucediera con Emilia Pardo Bazán y el P. Coloma—, lo que desvirtúa la esencia ideológica de la escuela gala. En *Antonia Fuertes* y *La vizcondesa de Armas* se acepta el influjo de los factores deterministas, pero sólo como condicionantes vitales que no

anulan el libre albedrío; al dotar a los personajes del poder redentor de la voluntad —reforzada por una buena educación cristiana— se neutraliza la carga de pesimismo fatalista de las novelas experimentales y se entona un canto literario a la misericordia divina. En definitiva, el marqués de Figueroa acepta sólo un «pesimismo cristiano, espiritual», «relativo, no esterilizador, como el naturalista que todo lo destruye, incluso la esperanza del alma», y exhibe como modelo la obra del P. Coloma (Armada y Losada, 1891, pág. 53).

El marqués de Figueroa, tan presente en sus obras con comentarios subjetivos y con su estilo arcaizante y sentencioso, se suma también a la tendencia novelesca que desecha la pintura de los ambientes populares y marginados de las obras naturalistas, como sucedía en *Antonia Fuertes*. Con *La vizcondesa de Armas* (1887) se adentra en el campo de la novela de tema aristocrático, con la pretensión de revelar los males que aquejan a la nobleza, como son la deplorable gestión económica, el afán suntuario y la frívola holganza. A través de la veleidosa Isabel —cuyo marido, arruinado, se suicida para cumplir ella la misión de la perfecta casada en su segundo matrimonio—, el narrador desentraña la influencia del medio ambiente cuando no existe el correctivo de la educación de una madre cristiana. No obstante, el marqués de Figueroa reitera que sólo una facción de la aristocracia actúa de forma tan censurable y su crítica nunca alcanza los niveles descritos en *La Montálvez* de Pereda o en *Pequeñeces* del P. Coloma. Su última incursión en el género novelesco —*Gondar y Forteza* (1900)— vuelve a centrarse en el medio nobiliario para rememorar el ambiente político de una arcádica ciudad gallega tras la Revolución de 1868, esta vez bajo la forma de la novela histórica, cuajada de episodios románticos y leyendas populares.

Dos son los temas principales de las obras del marqués de Figueroa: la exaltación de la educación y de la moral cristianas, que dota a sus obras de un sentido trascendente, y la crítica de las aspiraciones de medro que contaminan la vida política, sobre todo en el caso de los partidos revolucionarios. La labor de apostolado se canaliza a través de continuos juicios del autor omnisciente que esboza modelos de conducta que formen al lector. Para advertir con más elocuencia acerca de los espejismos morales de la vida social, organiza sus novelas en torno a una repetida exhibición de parejas de contrarios: la pecaminosa pasión sexual de Antonia frente a la virtud de María (*Antonia Fuertes*); la frívola y egoísta Isabel *versus* la modélica marquesa de Montoro (*La vizcondesa de Armas*), etc. La reelaboración de los tópicos del *contemptus mundi* y de la *vanitas vanitatis* jalonan el fracaso de la ciencia y el apoteósico triunfo de la fe religiosa, único lenitivo para los cuerpos y espíritus atormentados. En buena medida estas obras son tratados de higiene y de educación moral de la juventud en el marco de la familia cristiana. Los peligros de la imaginación deformadora de la realidad y la óptima elección del futuro cónyuge, desde presupuestos éticos que posterguen el interés material o erótico, constituyen la piedra angular de sus argumentos, como sucede con otros cultivadores de este naturalismo edificante.

Junto al marqués de Figueroa, Emilia Pardo Bazán o el P. Coloma, el prolífico cuentista y poeta José de Siles también se acogió a esta fórmula edificante del Naturalismo en las novelas *La seductora* (1887), *Juana Placer. Historia de un temperamento* (1889) y *La hija del fango* (1893), historia tremendista de los estragos causados por el alcohol, que dedica con entusiasmo a Zola. En esta obra

se aplican con fidelidad los principios naturalistas, pero se hace patente el deseo de trascender el determinismo aniquilador con la apelación a la fuerza espiritual que anida en el individuo, tema retomado en posteriores novelas como *La estatua de nieve* (1905). Asimismo, el barcelonés Francisco Tusquets (n. 1841) milita en estas filas desde su residencia en París, donde redacta, entre otras, las novelas *La negra* (¿1890?), *La hembra (Historia de un hombre)* (1893) y *El padre nuestro (Historia mundana)* (1895), publicadas en España y traducidas prontamente al francés. La paladina defensa que en *El padre nuestro* hallamos de *Pequeñeces* del P. Coloma, a quien se alaba por internarse en el campo de la «novela mundana» para fustigar los vicios aristocráticos, justifica su adscripción al llamado Naturalismo católico. Evocador de ambientes nobiliarios, Tusquets apela a la fuerza espiritual como único asidero para neutralizar la acción de las pasiones fatales que minan al individuo y coartan su libertad moral.

En los márgenes del Naturalismo que aspira a la edificación espiritual, católica, existe un numeroso *corpus* literario que pone al servicio de los mismos objetivos morales la práctica de un realismo sentimental y costumbrista vivificado con elementos del Naturalismo, cuya raigambre filosófica combaten con denuedo, como sucede con el polígrafo y diputado conservador Ángel Salcedo y Ruiz. *Víctor. Novela madrileña* (1887) está destinada a edificar a la juventud aristocrática, presa de la frivolidad y del pensamiento positivista, a la que aconseja imitar las virtudes burguesas. En esta línea de glorificación mesocrática —en contraste con la crítica feroz de los naturalistas a la clase media contemporánea— se sitúa Alfonso Pérez Gómez Nieva (1859-1931), que firma sus obras también como A. Pérez Nieva. Autor de numerosas poesías, artículos, notas de viajes y relatos, su primera novela, *Esperanza y Caridad* (1885), traza las constantes del resto de su producción, exaltadora de la virtud y la educación cristianas, del poder redentor del trabajo, del matrimonio por amor y de la independencia profesional de la mujer. *La clase media* es el título de una serie novelesca inconclusa que se inicia en 1889 con *El alma dormida* y pretende ser una galería de retratos de la burguesía, como los presentados en *La última lucha* (1888), *El buen sentido* o *La dulce oscuridad*, para dar paso en los últimos años de su vida a las novelas histórico-costumbristas como *El paje de la duquesa* (1923) o *El juez, el duque y la comedianta* (1931).

7.3

Novelistas entre dos siglos: Blasco Ibáñez, Palacio Valdés

7.3.1. Vicente Blasco Ibáñez

La estela zolesca en la España finisecular cobra nuevos bríos en la obra de Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), bautizado como el *Zola hispánico* al tomar el testigo de la novela naturalista y al proyectar la edición de varias obras zolescas para

difundirlas entre las clases trabajadoras (Pérez de la Dehesa, 1971, págs. 53-54), actitud que recuerda la del otro abanderado zolesco, López Bago, con quien comparte también el ideario republicano radical. Estudiante de Derecho, Blasco se inicia pronto en la política y en la literatura con la publicación, en 1882, del *Catecismo del buen republicano federal* y el ingreso en la célebre sociedad *Lo Rat Penat*, en cuyo *Almanaque* edita algunos relatos. En 1883, Blasco funda y dirige los semanarios *El Miquelete* y *El Turia* de Valencia, de los que sólo aparece un número, y desde 1885 disemina en la prensa local —*El Correo de Valencia*, *Almanaque de Las Provincias*— folletines, poesías y cuentos. En 1887 ve la luz *Fantasías*, colección de leyendas y tradiciones, y durante el siguiente año la *Biografía de don Hugo de Moncada, Por la patria. (Romeu el guerrillero)*, *El conde Garci-Fernández (novela histórica del siglo X)* y *El adiós a Schubert*.

Blasco Ibáñez extiende su compromiso político republicano al semanario *Bandera Federal*, que funda y dirige desde 1889, y a diversas manifestaciones públicas que motivan su huida a París, de donde regresa en 1891 merced a una amnistía general. Nombrado presidente del Consejo del Partido Federal —lo que provoca la escisión de éste—, edita su *Historia de la Revolución Española* (1890-1892), las novelas *La araña negra* (1892) y *¡Viva la República!* (1893), así como una compilación de los artículos escritos durante su exilio, *París* (1893). Por motivos políticos es encarcelado en 1893 y 1894, año en que se estrena su drama de costumbres sociales *El juez*, y funda y dirige el diario *El Pueblo*, en cuyas páginas se editan sus cuentos y las primeras novelas del ciclo valenciano, *Arroz y tartana* (1894) y *Flor de mayo* (1895), recogidas más tarde en volumen. Tras convocar y asistir a una manifestación contra la guerra de Cuba, prohibida por el gobernador, Blasco Ibáñez ha de escapar a Italia (1895), donde escribe la serie de crónicas *En el país del arte* (1896), germen del espíritu ideológico de sus novelas sociales y primero de una serie de libros de viajes que continuará en 1907 (Elwert, 1990).

Desterrado en Madrid, Vicente Blasco Ibáñez compila parte de los relatos publicados en la prensa y otros inéditos en *Cuentos valencianos* (1896) y edita en *El Pueblo* las novelas *El despertar de Budha* (1897) —redactada en la cárcel— y *La barraca* (1898). Su actividad política le procura un acta de diputado en 1898 —cargo que ostentará hasta 1908— dedicación que no interrumpe su creatividad literaria, recogida en *Cuentos grises* (1899), *La condenada* (1900) —colección de relatos— y las novelas *Entre naranjos* (1900), *Sónnica la cortesana* (1901) y *Cañas y barro* (1902), con las que culmina el ciclo literario valenciano.

La profusa bibliografía surgida en torno a Blasco Ibáñez —recopilada por Smith (1976)— da buena cuenta del interés que han suscitado su ajetreada vida y su talante de «agitador político». Desde la biografía pionera de Pitollé (1921) —trabajo poco atento al rigor documental, pero valioso por la inclusión de las declaraciones inéditas del propio Blasco— se han publicado numerosas semblanzas de quienes conocieron al escritor y ofrecen una reelaboración intimista de su vida y estudios que, en su mayoría, resumen los datos aportados por León Roca (1990), cuyo trabajo —atento al contexto socio-histórico— continúa siendo el más documentado acercamiento a la figura del escritor. Durante los años en que la tierra natal fue objeto de los desvelos políticos y artísticos de Blasco Ibáñez se observa una simbiosis absoluta entre el literato, el orador polí-

tico y el periodista, cuyos artículos reeditan León Roca (Blasco Ibáñez, 1978, 1979) y P. Smith (1978, 1982). El ideario blasquista ha sido objeto de estudios que desentrañan las profundas contradicciones de su republicanismo federativo —populista y personalista, anticlerical y anticaciquil—, caracterizado, a menudo, por la ausencia de un programa coherente tras sus exaltados discursos (Vickers, 1986), lo que ha movido a emparentar el *blasquismo* con el *lerrouxismo* (Cucó Giner, 1979; Reig, 1986b; Serrano, 1984, pág. 336). Identificado su republicanismo radical con el pensamiento socialista (Smith, 1982), no hay que olvidar sus raíces románticas, enclavadas en la defensa de los principios fundamentales reclamados en las revoluciones de 1848 (Cucó Giner, 1979; Reig, 1986a; Vickers, 1986). Loubès y León Roca (1972) han estudiado las actuaciones parlamentarias de Blasco (1898-1908), algunas de las cuales reeditan, lo que ilustra acerca de su actitud en períodos cruciales como el de la guerra de Cuba, etapa en que se distancia de Pi y Margall y defiende la concesión de la autonomía y las medidas represivas en la isla (Serrano, 1984).

La actitud de Blasco Ibáñez ante el Desastre le sitúa en los antípodas de los intelectuales noventayochistas (Serrano, 1984, pág. 336), con quienes se le ha intentado emparentar. El trasfondo teórico de su *Historia de la Revolución Española*, el enfoque realista y crítico con que aborda los conflictos sociales en sus novelas, así como las posteriores obras del llamado ciclo social (1903-1905), han llevado a Blanco Aguinaga (1978a) a valorar la relación de Blasco con la Generación del 98, idea en la que abundan Gómez-Ferrer (1984, pág. 441) y Cardwell (1987); este último destaca de las novelas valencianas las preocupaciones metafísicas —la destrucción de los valores vitales y espirituales por el progreso y la industrialización— como enlace con el pensamiento de la llamada Generación del 98. Frente a la sobrevaloración ideológica de las novelas de Blasco, identificadas con un realismo político «socialista» que contrasta con los noventayochistas, perdidos en abstracciones teóricas a la hora de proponer remedios a la crisis (Fabbri, 1977), el estudio de Cardwell (1987) resalta el paternalismo ingenuo y el individualismo heroico del ideario blasquista, presente ya en su *Historia de la Revolución*, donde su actitud pesimista y determinista ahoga cualquier intento de regeneración.

La narrativa de Blasco Ibáñez durante el siglo XIX puede agruparse en dos períodos: el primero, dominado por el eclecticismo literario propiamente decimonónico y el doctrinalismo ideológico, engloba un conjunto de novelas de corte histórico —*El conde de Garci-Fernández* (1888) y *Por la Patria* (1888), homenaje al guerrillero Romeu—, sentimental —*El adiós a Schubert* (1888)— y folletinesco —*La araña negra* (1882), heredera de *El judío errante* de Eugenio Sue, *¡Viva la República!* (1893) y *Los fanáticos* (1894)—. El propio Blasco tildó esta producción de «basura romántica», y la crítica parece refrendar sus palabras con un silencio prolongado sólo roto por los breves estudios de Ferreras (1972) y de Lacouture (1988). El segundo período engloba bajo el título de ciclo valenciano o regionalista seis novelas que convierten la zona levantina en su universo literario y guardan entre sí un notable parentesco estilístico; éstas son *Arroz y tartana* (1894), *Flor de mayo* (1895), *La barraca* (1898), *Entre naranjos* (1900), *Sónnica la cortesana* (1901) y *Cañas y barro* (1902) que, a la espera de ediciones críticas, han merecido los valiosos estudios de Medina (1977, 1982, 1983, 1984). La riqueza documental de estas novelas —de las que Grove Day y Knowlton

(1972) y Anderson (1982, págs. 21-60) ofrecen un estudio introductorio— ha permitido que sean analizadas como fieles testimonios socioeconómicos del período de la Restauración valenciana (Peyrègne & Villapadierna, 1988; Sebastià, 1966) y, al tiempo, ha llevado a desestimar *Sónnica* como miembro de la serie, dado que es una novela arqueológica ambientada en Sagunto (219 a. C.) para evocar el «hecho histórico más famoso de mi tierra natal», en palabras del propio Blasco (Cejador y Franca, 1972, pág. 476).

Blasco Ibáñez, al dividir en 1918 su obra en tres períodos, reconoce en el ciclo literario valenciano —marcado por la juventud tormentosa que le tocó vivir (Cejador y Franca, 1972, pág. 475)— la influencia de Víctor Hugo y Émile Zola, que decrece con el tiempo. Blasco toma el testigo de la novela naturalista, de cuyas fuentes bebe directamente durante su exilio en Francia en 1889 (Sebastià, 1966, pág. 29). Las novelas valencianas evocan la pluralidad de formas de vida de su tierra natal; la burguesía urbana, los pescadores, los huertanos, el caciquismo y el mundo de los seres anfibios de la Albufera conforman una realidad sociológica mostrada cual testimonio histórico que permite enjuiciar los problemas contemporáneos y registrar la implantación de los sistemas de producción de la sociedad moderna frente a los modelos tradicionales que agonizan. Blasco, fiel a la praxis zolesca, exhibe los escenarios de la miseria humana, donde los personajes están sometidos a la acción de una naturaleza omnipotente y fatal que hace aflorar los rasgos de la «bestia humana» (Chamberlin, 1967). El determinismo actúa en sus obras bajo la forma del medio ambiente, que llega a convertirse en el protagonista de una trama en que los individuos, víctimas de su acción implacable, esgrimen una fiereza heroica que sólo en *La barraca* deja paso a la esperanza. Frente a la faceta del Blasco Ibáñez agitador político y revolucionario se halla la del literato, que ofrece una actitud moderada y un mensaje fatalista que sólo contempla la posibilidad de la resignación, si bien anida en sus novelas la épica de la lucha existencial que suele tamizar su pesimismo literario.

La identificación del autor con el entorno rompe la impersonalidad narradora, tan defendida por Zola, y da paso a descripciones repletas de un lirismo colorista que recuerda la técnica de los impresionistas y que le ha reportado el sobrenombre de *Sorolla de la literatura* (Gerli, 1974; Suárez, 1981), tema en que abunda Trau (1993) en su estudio sobre las relaciones de la literatura de Blasco Ibáñez con las artes plásticas y la música. En la carta que el novelista dirige a Julio Cejador, considerada como una breve poética, se hace eco de la visión stendhaliana de la novela y resalta la importancia de la personalidad del autor que actúa cual prisma transformador de lo real. El temperamento, «su modo *especial y propio* de ver la vida —expone— es verdaderamente *el estilo* en un novelista» (Cejador y Franca, 1972, pág. 471). Blasco reivindica como rasgos definidores de su escritura el poder de su vitalidad impulsiva, la reducción de todas las sensaciones a cuadros plásticos, para que el lector «se olvide» de que está leyendo y no se vea entorpecido por «los oropeles retóricos» (Pitollet, 1921, págs. 206-207; Zamacois, 1928, pág. 21). Es precisamente el talante irreflexivo, movido por una febril inspiración, la principal tacha imputada a su obra y la característica principal que le distancia del metódico Zola.

El estilo indirecto libre permite al narrador omnisciente desentrañar la interioridad de sus personajes con un ágil desplazamiento de la perspectiva narra-

dora. Estas novelas de juventud presentan una estructura cíclica, unas constantes temáticas —la usura, el alcoholismo— y una misma disposición interna, que suele dividir las obras en diez capítulos, uno primero de presentación que cede el paso a los restantes que, tras ofrecer la prehistoria del relato, avanzan según una estructura lineal y narrativa que se torna más dialogada en *Entre naranjos* y *Sónnica*. La inclusión de abundantes escenas costumbristas —estudiadas por Beto-ret-París (1958)— y la incorporación de voces autóctonas en boca de los lugareños se han relacionado con la aparición de estas novelas en el folletín de un diario local, *El Pueblo*. Vinculados a la prensa y centrados en temas y personajes populares nacen también gran parte de sus cuentos, influidos por Maupassant; cada vez más atentos a la crítica social, estos relatos están interrelacionados con las novelas del ciclo valenciano (León Roca, 1978; Smith, 1970). Además del volumen de Sosa (1974) —limitado a la clasificación temática—, este *corpus* ha sido analizado textual y temáticamente por Di Salvo (1988) y el estructuralista Eberenz (1989), que lo relaciona con el arquetipo del cuento naturalista, de argumentos estereotipados y tendenciosos.

La huella zolesca permea la primera novela de Blasco Ibáñez, *Arroz y tartana* (1894), influida por *Le ventre de Paris* (1873) y *Au bonheur des dames* (1883) (Pitollet, 1921, pág. 190) pero deudora, también, del realismo galdosiano y de su crítica del engañoso mundo de las apariencias sociales. Inspirada, en parte, en recuerdos autobiográficos, *Arroz y tartana* glosa la decadencia e infamia de una familia de comerciantes valencianos carcomidos por el afán de lujo y el deseo de integrarse en la clase dirigente (Gómez-Ferrer, 1984), argumento que enmarca el contraste entre dos formas de vida: el honrado cultivo de la tradición artesana —incapaz de adaptarse al proceso de industrialización— frente al furor especulativo de la sociedad moderna. Los escenarios y personajes locales reaparecen en *Flor de mayo* (1895), historia de los amores adúlteros de Dolores y su cuñado Tonet y de la epopeya de los pescadores mediterráneos en su lucha diaria contra una fuerza natural que gobierna sus destinos: el mar. *Le ventre de Paris* (1873) y *L'Assommoir* (1877) de Zola, *I Malavoglia* (1881) de Giovanni Verga o *Sotileza* (1884-1885) de Pereda se han señalado como las principales fuentes literarias de *Flor de mayo*. Asimismo, los modelos zolescos —*La terre* (1887) (López Sáenz, 1976)— perviven en la siguiente obra de Blasco, *La barraca* (1898), escrita en 1896, cuando sorteaba la persecución policial escondido en una bodega. El escritor reelabora un suceso acaecido durante su infancia —la huelga de colonos tras una dura sequía (León Roca, 1978)— a través de las desventuras de una familia de labradores; el tío Barret arrienda unas tierras desocupadas desde que el anterior colono matara a su tiránico amo y se enfrenta al silencioso y violento rechazo de los convecinos, que ven en el abandono de la huerta el símbolo de su victoria sobre los dueños. La ruptura de la visión arcádica del campo revela los funestos efectos del embrutecimiento que comporta el atraso y la incultura, pero Blasco no expone una solución clara al problema social que estudia: el pesimismo contradice la vaga esperanza final (Cardwell, 1973, pág. 92) porque el autor se debate entre la denuncia y la consolación (Profeti, 1989).

Entre naranjos (1900) supone el acercamiento de Blasco Ibáñez a las novedades de las vanguardias europeas, que actualizan la herencia realista decimonó-

nica de la novela. El sensualismo dannunziano (Pitollet, 1921, pág. 19) aflora en el apasionado romance entre Rafael Brull y la cosmopolita cantante de ópera Eleanora, personaje wagneriano de clara raigambre modernista que encarna el mundo ideal del Arte y el símbolo del amor libre, vivido éste en el marco natural de la huerta valenciana, con un espíritu panteísta que contrasta con el trasfondo político que va invadiendo la obra. Blasco recrea la génesis y la trayectoria del caciquismo, así como la del sistema político que lleva parejo con su explotación de la ignorancia y la miseria. La siguiente novela, *Sónnica la cortesana* (1901), da muestras, de nuevo, del eclecticismo literario finisecular, en que los rasgos de la estética parnasiana se acomodan al modelo de la novela arqueológica, de gran éxito en el momento (Anderson, 1982, págs. 45-49). Pese a que el autor declaró como fuente de inspiración el poema del latino Silvius Italicus, se ha señalado el parentesco —tildado de plagio por Modave (1958)— con *Salammbô* de Flaubert y con la sensual *Aphrodite* de Pierre Louys. El romance entre Sónnica y el apolíneo Acteón corre parejo con el episodio del cerco militar de Aníbal sobre Sagunto, episodio en que la bella cortesana actúa como defensora de la independencia de la ciudad.

Tras las veleidades estéticas de sus dos últimas obras, Blasco se inscribe, de nuevo, en la senda del Naturalismo más acendrado con *Cañas y barro* (1902), retrato de la población lacustre de El Palmal, donde se reelaboran temas y personajes de *Flor de mayo* (Smith, 1970, págs. 56-58) como engarce con la línea narrativa de sus tres primeras novelas. Las peripecias del tío Paloma —representante de un individualismo feroz y autárquico— y sus descendientes desembocan en la tremendista historia de los amores adúlteros de la ambiciosa Neleta y Tonet. La lucha por la existencia de estos seres anfibios está presidida por el simbolismo —tan presente en el ciclo valenciano— de las barcas —ataúdes— y por la trágica leyenda de la serpiente *Sancha*, trasunto de la fuerza devoradora de la Albufera, fecunda y poderosa como Neleta. En *Cañas y barro* —como sucede, en menor medida, con *La barraca*—, Blasco traza una línea de pensamiento desarrollada en la serie de novelas sociales que se inicia con *La catedral* (1903) y en donde el modelo zolesco guía también su ejercicio literario (Loubès & León Roca, 1972, pág. 62).

7.3.2. Armando Palacio Valdés

7.3.2.1. Años de juventud. Los ensayos literarios

La guerra europea del 14 obligó a los intelectuales europeos —y españoles— a definir sus posiciones ideológicas ante el conflicto. Un Armando Palacio Valdés, con sesenta y dos años, dejaba muy clara su filiación aliadófila y la nula simpatía que producía en su ánimo el voraz expansionismo germano. Así lo declaraba a la revista *España* en marzo de 1915: «La moral germana ha subvertido la antigua escala de los valores de acuerdo con el pensamiento de su último filósofo, Friedrich Nietzsche. Los buenos son los fuertes y los malos los débiles. No hay más que un instinto primordial al cual debemos obedecer, el de aumentar nuestra fuerza. Ésta es la ley fundamental de la existencia. La moral es una invención

humana. No hay más que una realidad natural, la vida. El individuo sano y fuerte que ama la vida es el único digno de vivir. El que busca el bien y la verdad por sí mismo y no por amor a la vida es un degenerado [...] El concepto del Estado germano responde a este concepto de la vida».

A la altura de 1915, Palacio Valdés se había instalado definitivamente en el sitial del éxito literario. Sus ideas sociales y políticas, sus principios estéticos, habían ido sufriendo alteraciones desde la lejana primera novela con la que inaugurara su producción narrativa, *El señorito Octavio*, en 1881. Con ella inscribía el escritor asturiano su nombre en la nómina del Naturalismo español, aunque éste adoptase en los textos de la época un tono propio que lo alejaba del calco, denunciado por muchos, de su modelo francés. Desde 1881, pues, hasta 1893 —fecha de aparición de *El maestrante*— la obra novelística de Palacio Valdés se asimila, en todo o en parte, a aquella corriente estética que exploraba los nuevos veneros narrativos, que indagaba el mundo interior de los personajes, que se situaba en la vanguardia de la crítica social, política y religiosa, que apostaba, en definitiva, por adecuar los temas novelescos a los problemas derivados del cambio social operado en Europa.

Había nacido Armando Palacio Valdés en Entralgo, caserío cercano a Pola de Laviana, en 1853. Seguimos hoy careciendo de una buena biografía que actualice las ya muy envejecidas de Antón del Olmet y Bernal (1919) y de Cruz Rueda (1938), por lo que, para los años de infancia, adolescencia y juventud siguen siendo indispensables las páginas escritas por el autor en *La novela de un novelista*, que ve la luz en 1921. A través de ellas conocemos el impacto causado por los acontecimientos de septiembre del 68 en el ánimo del joven Armando, cuando ve a sus compañeros de estudios arrastrar el busto de bronce de Isabel II «con repugnancia», matizando sin embargo que «si alguien lo atribuye a un espíritu estrecho y reaccionario se equivocaría [...]; sonaba grato en mis oídos el grito de ¡abajo las testas coronadas! y añadido que la libertad, la igualdad y la fraternidad me tenían por entero subyugado». Hasta ese momento la infancia y pubertad del escritor habían transcurrido entre Avilés y Laviana hasta los doce años, edad en la que inicia los estudios en Oviedo. Laviana, Avilés y Oviedo quedarán profundamente grabados en su recuerdo y serán incluidos, en distintas ocasiones, en los espacios geográficos transitados por el autor en su obra.

En 1870 se traslada Palacio Valdés a Madrid para iniciar los estudios de Derecho, carrera que concluirá, llegando luego a dar clases de Economía Política y posteriormente de Derecho Civil. Estamos en la primera década importante en la vida del joven novelista. Junto a sus amigos y paisanos Leopoldo Alas y Tomás Tuero confecciona un periodiquillo crítico-satírico semanal del que se llegan a publicar cinco números con el nombre de *Rabagás*, homenaje al comediógrafo francés Victorien Sardou, que había estrenado por esas fechas (1872) una sátira social de enorme éxito con ese mismo título. Dirige la *Revista Europea* entre 1875 y 1878, publicación que se disputaba con la *Revista de España* la simpatía de los escritores e intelectuales del momento y que acogía en sus páginas las corrientes de pensamiento más innovadoras de la época. Estamos, pues, ante un Palacio Valdés que, con veinticinco años, se siente muy cercano al castellarismo político (aunque renuncie a participar en lo que éste significaba como actividad pública), un Palacio Valdés profundamente respetuoso con la libertad y el pro-

greso técnico, religioso aunque anticlerical, crítico con la involución política de la Restauración, ácidamente distanciado de las elites económicas y repudiando, al tiempo, la vulgaridad de las clases medias sometidas a la coerción eclesiástica y a los modos de vida rutinarios impuestos por la mentalidad provinciana.

Son los años de las primeras publicaciones, a caballo entre el ensayo literario y la crítica periodística, iniciadas en 1878 con *Los oradores del Ateneo* y *Los novelistas españoles*, a las que seguirán su *Nuevo viaje al Parnaso* (1879) y el libro de reseñas críticas, en colaboración con Leopoldo Alas, *La literatura en 1881*, publicado un año más tarde. A través de estos escritos de análisis literario, que vienen a definir el pensamiento crítico —ético y estético— del futuro narrador, es posible determinar su posición intelectual en el contexto artístico a finales del siglo XIX. En lo que respecta a la novela como género, la anterior y la que se cultiva en el presente, escribe Palacio Valdés lo siguiente en *Los novelistas españoles*: «La novela [española]... no es otra cosa, por ahora, que un campo vasto e inculto donde de trecho en trecho brota alguna flor de pétalos rojos y lustrosos y crecen en abundancia las plantas de forraje». ¿Quiénes eran esos novelistas comentados por el autor? Los que, lógicamente, había ido leyendo con un cierto desorden en los años anteriores a la publicación de su obra: los Pérez Escrich, Navarro Villoslada, Fernán Caballero (de la que llegará a afirmar que «la idea que agita su corazón femenino, la idea que mueve su pluma, es la idea del pasado»), Fernández y González, Selgas, pero también Alarcón, Valera, Galdós... En sus comentarios, Palacio salva de la enmienda total a los dos últimos porque ellos representan la novela que debe hacerse, a la altura de ese tiempo, en España. Ambos, Valera y Galdós, han sacado la novela de los sótanos del folletín efectista y vacío de realidad para incorporarla a «las grandes ideas que caracterizan a la sociedad».

Parecida actitud crítica es la que mantendrá, un año más tarde en *Nuevo viaje al Parnaso* (1879), al hablar de poetas como Campoamor, al que, por otra parte, Palacio se sentía unido por lazos de admiración y amistad. Me refiero, en concreto, a la acusación de «excesiva carga metafísica» contenida en su ambicioso y largo poema *El drama universal*, intención filosófica que prima sobre los valores puramente literarios del texto. Pero mucho más claras, todavía, aparecen expuestas las ideas de Palacio Valdés sobre el compromiso literario de sus contemporáneos en *La literatura en 1881*, publicado al año siguiente, en colaboración con Leopoldo Alas. En el artículo titulado *El frío del teatro español*, escribe el crítico: «Ocurre averiguar si el teatro español dice a sus tertulios cosas que les puedan interesar, o se empeña en hablarles de asuntos fastidiosos fuera ya de nuestras aficiones y de las corrientes de la vida moderna. Lo segundo, a mi entender, es lo más cierto». ¿Qué es lo que el público exige a sus dramaturgos, fuera de las convenciones teatrales que inundan los escenarios? Lo expresa Palacio Valdés con absoluta claridad al final del artículo citado: «El público exige que le hablen de los negocios que le preocupan, negocios religiosos, morales, políticos, económicos, etc., etc.; en una palabra, exige que le hablen de su vida y milagros, que, naturalmente, es lo que más le cautiva [...] Presentar en forma bella y dramática, en la escena, el tejido enmarañado de la vida contemporánea, la lucha titánica, incesante, en que vive nuestra sociedad y los dolores acerbos que padece, los elementos todos, trágicos y cómicos, que se agitan en el fondo de

ella, tal es a mi entender la tarea del teatro y, en general, la de todos los géneros literarios». A esa actitud intelectual y a esos objetivos éticos y estéticos consagraría Palacio Valdés los siguientes años de su producción narrativa.

7.3.2.2. Un naturalista peculiar (1881-1893)

En 1881 ve la luz la primera novela del escritor, *El señorito Octavio*. En ella aparece dibujada una de las constantes temáticas en la obra de Palacio Valdés: la polarización sociológica entre el campo y la ciudad, entre los valores consagrados por la vida natural y aquellos otros convencionales —y artificiosos para el autor— crecidos al amparo de la urbe. La acción se desenvuelve en el pequeño caserío de Vegalora, trasunto del valle natal del autor que reaparecerá, años más tarde, en *La aldea perdida*. Dos candidatos a diputado, el conde Trevia —representante aristocrático del partido conservador—, personaje inmoral y sin escrúpulos, y el intelectual Homobono Pereda —republicano de actitud intachable—, se disputan los votos de sus paisanos en la campaña electoral que desembocará en las elecciones. El mecanismo de esta campaña política se desvela a través de tres cartas. En la primera se evidencia la desvergüenza del partido conservador: «Te lo digo para que me contestes a vuelta de correo, si puedo disponer de los votos que tienes en la Meruca y Cayacente. La mayor parte de ellos están obligados también a la fábrica; pero creo que si les presento una carta tuya amenazándoles con el desahucio, no tendrán más remedio que hacer lo que se les mande». A través de la segunda carta se pone de manifiesto la urdimbre de intereses comunes entre los políticos reaccionarios y la Iglesia: «Escribí en nombre de su Ilustrísima a ese capellán de la Seo de Urgel para que recomendara la candidatura del señor conde a su hermano... Suplicándole mucha reserva, le diré que hemos tocado también la tecla del gobernador...». En la tercera carta, el candidato republicano Homobono Pereda le escribe a un amigo madrileño, quejándose de los ataques hacia su persona por parte del clero: «Los curas me hacen una guerra encarnizada propalando que soy un impío... Los que creemos como tú y yo que la religión es uno de los fines racionales de la vida, ¿cómo hemos de ser irreligiosos?». Como contrapunto a esta radiografía política de la vida española, se desarrolla la intriga propiamente novelesca de los amores entre Octavio, Pedro y la condesa de Trevia, amores que acaban melodramáticamente con la huida de Pedro y la muerte de Octavio y Laura a manos del conde, que, debiendo huir a Francia, facilita la victoria electoral del candidato republicano.

El señorito Octavio fue saludada por la crítica de la época como una novela deudora del Naturalismo francés. Afirma Clarín al respecto que «Palacio, que no es humorista en su novela, sino naturalista, la hace impersonal...; sigue la regla indicada por Zola: los hechos solos, el comentario sobra, nada de tesis...». Otro conocido comentarista, Fernanflor, enemigo de la nueva escuela, iría más lejos, asegurando que «el señor Palacio en su novela abusa del Naturalismo, rindiendo culto a la moda». Y no les faltaba razón a los críticos, porque en su primera novela Palacio Valdés aceptaba y ponía en práctica algunas de las formas objetivas e impersonales postuladas por la escuela francesa (la adopción del punto de vista de un narrador testigo en el capítulo 5, por ejemplo; el perspecti-

vismo adoptado por el autor que anula su visión omnisciente, a través del diario del protagonista, las cartas reproducidas en el capítulo 12 o el epílogo final, en el que el republicano Pereda escribe a su amigo Manuel Ruiz contándole los tristes sucesos de Octavio y Laura y adjuntando su manifiesto político como candidato).

La década del ochenta consagra a Palacio Valdés como novelista. En 1883 ve la luz su segunda novela, *Marta y María*, calificada por el autor en el interesante prólogo que la precede, como «novela realista», aunque matizando que en esos momentos al Realismo se le llama también Naturalismo. Recientemente se ha puesto de manifiesto «la existencia de un conjunto de novelas españolas que examinan las múltiples ramificaciones y expresiones del deseo humano, a través de seres ficticios que son incitados por biografías de santos y obras místicas» (Wietelmann, 1993, pág. 24). Una de las protagonistas, María, con su misticismo moteado de elementos eróticos, engrosaría la no pequeña lista de estos personajes femeninos: Emma Bovary, Ana Ozores, la María Egipcíaca de Galdós o la Obdulia de *La fe* del mismo Palacio Valdés (Romero Tobar, 1987).

En los dos años siguientes, publica el novelista *El idilio de un enfermo* (1884) y *José* (1885). La primera fue calificada por Ortega y Munilla como «bucólico-naturalista» y mereció juicios muy duros del, entonces, conocidísimo crítico agustino Padre Blanco García: «La novela despide ya un perfume acre y mal-sano, viniendo a ser, en definitiva, una historieta repugnante. En el ánimo del autor deslizáronse por esta vez los halagos de sirena con que le brindaban las aficiones dominantes, y se dejó arrastrar por ellas mucho más de lo justo». En realidad, tanto *El idilio* como *José*, obedecen a un mismo objetivo: estudiar la histología de dos grupos sociales de gran importancia en la tierra natal del autor. Campesinos y marineros, con sus distintas formas de entender el mundo circulan por estas páginas, aunque en ningún caso pueda vincularse el propósito que mueve la intención del autor a aquel otro de personaje colectivo presente en *Germinal* de Zola, publicada también en 1885.

Año y medio después de su primer matrimonio, en octubre de 1883, con la jovencísima gijonesa Luisa Maximina Prendes, el escritor asiste a la dolorosa desaparición de ésta. Los estudiosos de la obra valdesiana insisten en la importancia que tiene este dato a la hora de analizar las dos novelas siguientes: *Riverita* (1886) y *Maximina* (1887). Se trata, en realidad, de una única novela, como el propio autor aclaró en el momento de su publicación, separada por motivos editoriales («vivimos actualmente tan presurosos, que ya no se sufren, como en tiempos pasados, las novelas en varios volúmenes», dirá el novelista). Si las clases populares ocupaban el espacio narrativo de *El idilio* y *José*, es ahora la clase media, representada por el abogado y periodista Miguel Rivera, la protagonista de estas dos obras. Pero hay, además, en ellas reflejos claros del apoliticismo y huida hacia la privacidad del escritor y, asimismo, la creación de un tipo de personaje femenino —Maximina— que funciona como factor de equilibrio en las tensiones sociales de la sociedad española de la Restauración (Gómez-Ferrer, 1983, pág. 446).

Estamos en el umbral de 1889 y Palacio Valdés ha acudido puntual a la cita con su público. Una novela, *El cuarto poder* (1888), sobre la estrechez de miras de la política española y el nefasto sistema de partidos turnantes, precede a una

de las obras de mayor éxito del novelista, *La hermana San Sulpicio*, que de una tirada inicial de 2.000 ejemplares —que tardaron siete años en agotarse— pasó a alcanzar, en ediciones posteriores y hasta 1934, la increíble cifra de un millón de ejemplares. Dato tan insólito (excepción hecha de las novelas de Blasco Ibáñez) ha permitido considerar a Palacio Valdés como escritor *Midcult*, según la denominación utilizada por el ensayista norteamericano Dwight McDonald (García Domínguez, 1970, pág. 346).

La hermana San Sulpicio interesa casi más por el prólogo que la precede que por el propio valor formal del relato (Manuel Pascual Rodríguez ha estudiado detenidamente la poética de Palacio en los prólogos de sus novelas). En ese prólogo introductorio parecía apartarse definitivamente el escritor de las anteriores influencias realistas-naturalistas (se comentan con rechazo algunos de los elementos caracterizadores de la escuela francesa: la tristeza que invade la atmósfera narrativa, el radical pesimismo del autor, la condición grosera o vulgar de los personajes, el gusto por lo impúdico o escabroso, etc.), acogándose a un nuevo tipo de sensibilidad literaria que enfatizaba los aspectos psicológicos de la obra. La historia de la seducción de la protagonista Gloria —San Sulpicio de monja—, narrada en primera persona por el poeta y joven de mundo Ceferino Sanjurjo, se construye sobre la base de una serie de ingredientes que nos hace pensar en el mundo del teatro y la prosa románticos, pero que, al mismo tiempo, pone en pie estrategias de signo diametralmente opuesto a ésta, por entonces, periclitada estética. La fusión de los niveles eróticos y religiosos (presentes también en *Marta y María*), la fascinación por el amor prohibido, el gusto por el exotismo y los particularismos culturales (que llevan al autor a recrear la prosodia regional de los personajes), parecen, en efecto, maquillar el texto de color romántico; y, sin embargo, la misma adopción del punto de vista narrativo, la aparición del humorismo satírico, el reforzamiento de la identidad biográfica del protagonista Sanjurjo —frente a la ambigüedad que caracteriza a los personajes románticos— y los rasgos materialistas presentes en éste, desvirtúan y convierten en paródicos los guiños estéticos que el lector podía identificar como genuinamente románticos (Hart, 1993, pág. 39).

Las siguientes tres novelas de Palacio Valdés: *La espuma* (1890), *La fe* (1892) y *El nauticante* (1893) cierran el período iniciado en 1881 con *El señorito Octavio*. Con ellas desmentía, en cierto modo, el narrador la huida de los denostados espacios real-naturalistas hacia el momentáneo descanso psicologista de *La hermana San Sulpicio*.

En la primera de ellas, *La espuma*, la relación amorosa entre Raimundo y Clementina sirve de hilo conductor al objetivo prioritario del novelista: la crítica feroz de la oligocracia española de la Restauración. A lo largo de los 16 capítulos en los que se estructura la obra, Palacio Valdés contrapone el falso brillo de la «espuma» del capitalismo burgués a los valores éticos de las clases medias. Raimundo, exponente degradado de éstas (por querer integrarse en el mundo social superior al que pertenece Clementina), no encaja en el cerrado mundo en que intenta penetrar, rechazado por unos usos y actitudes de clases que le son ajenos, y acaba perdiéndolo todo —amor y posición— por no haber sabido aceptar los límites sociales propios de su modesta condición. Pero, por encima de la anécdota, interesa sobre todo esa radiografía inmisericorde de las clases dirigentes

del canovismo político. Como ha señalado acertadamente Guadalupe Gómez Ferrer, «*La espuma*, marca un hito en la producción novelística de Palacio Valdés. En ella encontramos no sólo al escritor en plena madurez, sino al intelectual decepcionado cuya orientación ideológica se muestra un tanto ambigua. Se denuncia la corrupción de la elite, se insinúa la alianza de la Iglesia con el Poder, se explicita la explotación de que es objeto el mundo obrero, se apunta un naciente odio de clase y se presenta en Quiroga, el médico socialista —personaje que habla en clave positivista y hasta en términos darwinistas—, una de las más nobles figuras del relato» (Gómez-Ferrer, 1990, págs. 49-50).

La fe (1892) plantea el problema de la crisis religiosa de un sacerdote, el P. Gil, centrada entre la ciencia y el dogma. La novela, considerada como un precedente del *Nazarín* de Galdós (Bly, 1993, págs. 62 y ss.) fue concebida por el novelista con un empeño especial, intención manifestada en carta a Leopoldo Alas de 1891: «No espero nada de la prensa ni de los literatos, porque lo mismo a ti que a mí nos aborrecen todos. En cambio, tengo esperanzas de que cierto público ilustrado la acoja con benevolencia...». En la reseña publicada por Alas, poco tiempo después de la aparición de la obra, decía éste refiriéndose a su amigo que «cuanto más avance por el camino que ahora sigue, menos lectores le entenderán de veras [...] Pero estoy seguro de que él estará cada vez más satisfecho de sí mismo, no por el resultado aleatorio de su obra, sino por el progreso y depuración de sus facultades».

Con la tercera de las novelas, *El maestrante* (1893), completa Palacio Valdés la visión crítica de los pilares sociales de la Restauración, a través de una violenta diatriba contra la aristocracia española (ya ensayada en *El señorito Octavio* y *La espuma*). Oviedo —Lancia en la ficción— es el escenario en el que se desarrolla la trama argumental: un adulterio como anécdota y los factores hereditarios y ambientales sirviéndole de fondo y de tesis. La Lancia valdesiana no resiste comparación alguna con la Vetusta de Clarín. En ella los elementos críticos se han reducido a lo imprescindible y, desde luego, sin los cambios y contradicciones internas que constituyen lo más valioso de la creación de Alas, el fresco histórico-social presente en *La Regenta*.

7.3.2.3. La crisis espiritual: 1893-1899

¿Cuándo se inicia la inflexión de la influencia naturalista en Palacio Valdés? Pattison señala la fecha de 1890, año de publicación de *Pequeñeces*, del P. Coloma, y de composición de *La espuma* (que se edita al año siguiente), para el término del Naturalismo «como movimiento independiente y consciente de su propia existencia». En el caso de Palacio Valdés, esa fecha de 1890 debe dilatarse hasta 1893, año de *El maestrante*, y ello a pesar del tan citado prólogo que el novelista incluye en *La hermana San Sulpicio* de 1889, que anunciaría un cambio hacia una etapa psicologista que clausuraría las influencias de la novela francesa en el escritor. Recuérdese que en dicho prólogo abogaba don Armando por una atención mayor a la espiritualidad de los personajes, en detrimento de la trama novelesca; señalaba, además, que esa profundización psicológica debía ser concebida no a través de la intervención de un narrador omnisciente, sino explicitando

el comportamiento de los propios personajes, de sus relaciones mutuas, de su cosmovisión particular. Y si bien es cierto que ese criterio de cierta objetivación preside las relaciones sentimentales de Sanjurjo y la monja, valiéndose del recurso autobiográfico, no lo es menos que esos planteamientos se diluyen, de nuevo, en *La espuma* y *El maistrante*, historias de personaje colectivo, en las que el narrador-autor interfiere el rumbo de los acontecimientos con frecuentes digresiones aclaratorias o con comentarios mordaces acerca del carácter de los actores.

No me parece muy acertado, por otra parte, señalar la fecha de publicación de *La alegría del capitán Ribot* (1899) como límite que separa, casi radicalmente, dos concepciones estético-morales diversas: el Naturalismo —todo lo peculiar que se quiera— por una parte, y el inicio de un retorno al postrealismo, por otra; ni *El origen del pensamiento* (1893) ni *Los majos de Cádiz* (1896) reflejan brillo alguno de la estela naturalista. Más bien, cabría hablar de esta etapa, que va desde 1893 hasta el preciso final de siglo, como de un período de crisis espiritual del escritor, de desmoronamiento de una serie de postulados que habían sido asumidos muy singularmente por Palacio Valdés, en el contexto de las preocupaciones intelectuales de su generación. Esta crisis de ideas afectará, sobre todo, a su actitud religiosa, a través de lo que el mismo novelista califica como una «conversión». En efecto, el 8 de noviembre de 1899, Palacio Valdés se casa por segunda vez en Madrid, y el día 12 le escribe a su amigo Alas lo siguiente: «El único acontecimiento de nota para mí, aunque en nada turba mi existencia, es el haber santificado estos días un vínculo que ya mi corazón había santificado. Lo que en un joven es una simple incorrección para el mundo, en un viejo se convierte en escándalo. Y yo me voy haciendo viejo. Sin embargo, no puedo ni debo ocultarte —porque tú y yo no nos hemos ocultado jamás nuestras ideas— que este escándalo se hubiera prolongado indefinidamente de no haberse operado en mí lo que antiguamente se llamaba una conversión... Me he convertido sincera y absolutamente al cristianismo».

Así pues, 1899 es una referencia inexcusable en la evolución intelectual del escritor, evolución a la que no resulta ajena la quiebra del positivismo, tan determinante en la crisis ideológica finisecular (Gómez-Ferrer, 1987, págs. 1053-1056). El matrimonio, si hemos de creer al novelista, ha acelerado la vuelta a las raíces; pero debe hacerse notar, sin embargo, que se habla de una *conversión* «sincera y absoluta»... al cristianismo, no al catolicismo. ¿Seguía identificando Palacio Valdés a éste con los sectores más conservadores e intolerantes de la Iglesia española? Idéntica distinción entre catolicismo y cristianismo reaparece siete años más tarde, en 1906, con motivo de un homenaje que le ofrecen los estudiantes de la Universidad de Oviedo. En el transcurso del acto, el joven Ramón Pérez de Ayala presenta al escritor como a un liberal de ideas avanzadas, siendo contestado a los pocos días por el canónigo ovetense Maximiliano Arboleya en la prensa local. Pérez de Ayala le envía el texto del canónigo a Madrid y Palacio Valdés contesta a éste en los términos siguientes: «Ayala me envió sus cuartillas [...] Personalmente no pueden molestarme pero no han sido oportunas. Me dice que usted y otros hablan de mi *conversión*... Le digo que esto no es posible porque yo jamás he dejado de ser cristiano teórico».

Resulta claro que a Palacio Valdés le molesta menos que a Arboleya la etiqueta de «liberal de ideas avanzadas» con la que le han saludado los jóvenes uni-

versitarios de Oviedo; pero lo que resulta más significativo es la insistencia del escritor en autocalificarse como «cristiano teórico» antes que como católico. En realidad, tanto unos como otros, liberales y conservadores, encuentran en la obra de don Armando y en su actitud moral, intenciones o rasgos que pueden ser reclamados desde sus respectivas posiciones. En medio está el escritor, que parece no haber querido o sabido resolver la contradicción que supone ser celebrado por la intelectulidad liberal y progresista («cuando se escriba la historia de las ideas en la literatura española, Palacio Valdés ocupará un sitio al lado de los combatientes por la libertad, la justicia y la cultura», afirmará el catedrático Altamira en el transcurso del homenaje de 1906) y, al mismo tiempo, incorporado también al retablo de los escritores *de orden* por los líderes de opinión de la ortodoxia (Nicolás González Ruiz lo define en *El Debate* como «la más pura gloria novelística de hoy», y en las revistas *Razón y Fe* y *Religión y Cultura*, se le distingue, junto a Concha Espina, como ejemplo de moralidad y buen gusto literario).

7.3.2.4. El crítico domesticado. Los años del éxito

A partir de estas fechas, después del impacto editorial de *La alegría del capitán Ribot* (1899), la producción novelística de Palacio Valdés se irá espaciando progresivamente. Antes, en 1896, veía la luz *Los majos de Cádiz*, una de las novelas que más satisfecho dejaron al autor, tal como deja expresado en *Páginas escogidas* (1917): «Considero esta novela, desde el punto de vista técnico, como la menos imperfecta de las que han salido de mi pluma».

Una de las obras más emblemáticas del *corpus* valdesiano es, sin duda, *La aldea perdida*, publicada en 1903, en el contexto de una rápida floración de prosa modernista (un año antes veían la luz la *Sonata de otoño* de Valle, *La voluntad* de Azorín y las *Andanzas y visiones españolas* de Unamuno). Por encima de la oposición campo-ciudad, tan repetidamente comentada por cuantos han analizado la novela, se percibe en la obra el eco y la influencia de lo que constituye el utopismo de cierta literatura «fin de siglo» (Ruiz de la Peña, 1993, págs. 38 y ss.). *La aldea perdida* se sumaría, en este sentido, a la reacción espiritualista contra las alienaciones de la modernidad; de ahí el retorno a la arcadia, a la humanización del paisaje, al ámbito de lo *privado* constituido en torno a la vida campesina (que en la novela aparece simbolizado en el retiro voluntario de los hidalgos don César y don Félix, automarginados sociales y trasuntos de la inadaptación del autor). No es, por tanto, *La aldea perdida* «una lamentación quejumbrosa ante la pérdida del bucolismo y la felicidad patriarcales» —como se repite en un conocido manual de historia social de la literatura española—, sino más bien un ejemplo de «intrahistoria» literaria, un documento —a escala regional— de la obsesión tan de época por la identidad colectiva, reforzada por el resultado de la guerra del 98; en palabras de Ciriaco Morón, la obra «apela a lectores que aceptan la modernidad como inevitable y por consiguiente deseable, pero proyectan sobre el pasado todos los bienes que echan de menos en el presente» (Morón, 1993, págs. 106 y ss.).

En *La aldea perdida* quiso reescribir Palacio Valdés los recuerdos de su infancia en los verdes valles de su Laviana natal. El tiempo del relato discurre a

través de los años en que tiene lugar la primera y rápida industrialización de Asturias (entre 1860 y 1870), expresando el brutal impacto que supone, en la vida de la colectividad campesina, la introducción de modos y costumbres ajenos en todo a su ancestral cultura. Dos historias de amor (la de Nolo y Demetria en primer plano; la de Jacinto y Flora en segundo término) contrapuntean el relato, hasta llegar al trágico desenlace final.

Paradójicamente, será a partir de estos años (las siguientes novelas de Palacio Valdés se fechan en 1906 —*Tristán o el pesimismo*— y 1911 —*Papeles del doctor Angélico*—) cuando el éxito, los honores, el reconocimiento nacional e internacional, le llegan uno tras otro. Académico de la Española desde 1906 y miembro de corporaciones tan ilustres como la Royal Society of Literature de Londres o la Société des Gens de Lettres de París. Traducido, reeditado y llevadas sus novelas al cine, se le reiteran encargos editoriales para que escriba alguna nueva novela (el editor Pueyo le adelanta 15.000 pesetas, ¡en 1928!, por una obrita que verá la luz al año siguiente con el título *A cara o cruz*).

Por encima de cualquier apriorismo ideológico (dudosamente legítimo pero, casi siempre, simplificador), las novelas de Palacio Valdés siguen siendo hoy fuente inestimable para la reconstrucción de una historia literaria de las mentalidades, un rico venero de datos y observaciones sobre las clases sociales de la España final del XIX, vistas desde una doble perspectiva: la de un escepticismo de origen liberal burgués —hasta 1900, aproximadamente— y la de un conservadurismo sesgado que, andando el tiempo, acabará mineralizándose en los umbrales de la Segunda República. Es posible que las novelas de Palacio Valdés resulten hoy anacrónicas, por el alejamiento inevitable del lector respecto del mundo moral que reflejan, pero su lectura nos remite a otras realidades sociológicas de enorme interés: la fascinación que ejercieron, por ejemplo, sobre el público femenino (Fernández Cifuentes, 1982, págs. 272 y ss.); el talento del autor para construir mundos narrativos que funcionan como paradigmas para grandes masas de lectores (susceptibles, además, de adaptarse al lenguaje cinematográfico), sobre la base de un estándar psicológico que permite su rápida captación. Palacio Valdés fue, no lo olvidemos, uno de los primeros autores impulsores del *best-seller* editorial, junto a Blasco Ibáñez y por encima del mismo Galdós, lo cual hace que su obra trascienda las fronteras, ya de por sí imprecisas, del fenómeno literario.

7.3.2.5. La narrativa corta: *Aguas fuertes*

La proliferación del cuento es una de las notas más características de la literatura española en los años finales del siglo XIX. No parece aventurado afirmar que esa liberación de energía literaria tuvo bastante que ver con el súbito crecimiento de las publicaciones periódicas finiseculares. En este contexto de consolidación de la narrativa breve debe situarse la obra cuentística de Armando Palacio Valdés (alrededor de unos 60 cuentos, de los que siete forman el conjunto publicado con el título de *Aguas fuertes* en 1884).

Aguas fuertes pertenece, pues, a la primera etapa del novelista asturiano, aquélla en la que se inscriben sus mejores novelas y en la que, como ya se ha di-

cho, la influencia del Naturalismo francés —influencia matizada por el propio autor, pero no por ello menos constatable— ha sido puesta de manifiesto por los reseñistas y críticos que, en su momento, se ocuparon de la obra, empezando por el mismo Leopoldo Alas en *Nueva Campaña* (1885-1886): «Se ve además en *Aguas fuertes* que Palacio, aunque entre de buen grado en la tendencia general de lo que se llama Naturalismo literario, no quiere que le metan en las filas por no tropezar a derecha e izquierda con los codos de cualquier recluta. Es naturalista, pero no de línea; es un guerrillero realista».

Aguas fuertes había sido subtitulada como *Novelas y cuadros* en la primera edición, consciente el autor de la variedad genérica que contenía; en posteriores ediciones, ese subtítulo desaparecería, añadiéndose además tres relatos (*El crimen de la calle de la Perseguida*, *El potro del señor cura* y *Polifemo*) que no figuraban originalmente en el texto. Siguiendo la tendencia general de la época hay en *Aguas fuertes* un reflejo directo de las preocupaciones recurrentes sobre la situación general del país; la crítica de los partidos turnantes, la condena del espectáculo de los duelos y las ejecuciones legales, la denuncia de la penosa situación cultural y científica de España aparecen en las páginas del libro, convirtiéndose en exponente preciso de las posiciones ideológicas del autor.

En la obra encontramos, siguiendo la inicial denominación del volumen, una serie de cuentos y otra de artículos, que el propio autor había definido como «cuadros». La serie de relatos cortos incluidos en la obra supone un excelente muestrario del Palacio Valdés cuentista. Sin alcanzar, tal vez, el nivel de calidad que tienen otros salidos de su pluma, como *Seducción* o *¡Solo!*, mantienen un aceptable tono general, levemente empañado por descuidos estilísticos que su amigo Alas no dejó de percibir —y de censurar públicamente, aunque sin la acritud en él habitual— poco después de su publicación: «Hay en algunos de los cuentos descuidos de poca importancia en el lenguaje y observaciones de la naturaleza inexactas» (*Nueva Campaña*, pág. 191).

Como cuentista, publicó Palacio Valdés otros muchos relatos, dispersos unos en *La novela de un novelista* (*La vara de Falaris*, *El sueño de Lucero*, *Ramonín*, *El suicidio de Anguila...*), otros en *Papeles del doctor Angélico* (*Ascetismo*, *Vida de canónigos*, *Sociedad primitiva*, *La cajita de conchas...*), o bien reunidos en *Tiempos felices*, «desbordantes de humor y de ternura» según Baquero Goyanes. Todos ellos aguardan todavía, muchísimos años después de su publicación, la mano que los reúna para el lector de hoy, recuperándolos de un olvido que ni siquiera los críticos más acerados del escritor de Entralgo podían haber llegado a imaginar.

7.4

El movimiento espiritualista y la novela finisecular

El adjetivo «espiritualista», unido o no al sustantivo «Naturalismo» comenzó a circular por los medios literarios españoles hacia 1887. En aquel año el lector español pudo leer el espléndido capítulo III, 6 de *Fortunata y Jacinta*, dedicado a la

agonía y muerte de Mauricia la Dura, bajo el título de «Naturalismo espiritual», y escuchar en el Ateneo de Madrid las conferencias de Emilia Pardo Bazán sobre el «elemento espiritualista de la novela rusa». Sobre estas fechas una serie de hitos señalan la crisis final del Naturalismo en Francia. Me refiero al célebre libro de Melchior de Vogüé *Le roman russe* (1886), a la insubordinación de los discípulos de Zola en el *Manifeste des Cinq* (*Le Figaro*, 18-VIII-1887), al sonado artículo de Ferdinand de Brunetière *La banqueroute du Naturalisme* (*Révue des Deux Mondes*, 1-IX-1887), o a la histórica *Enquête sur l'évolution littéraire* (en *L'Echo de Paris*, 3-III a 5-VII de 1891) en la que Jules Huret recogió el testimonio mayoritario sobre la muerte del Naturalismo. Con esta crisis se abría la posibilidad de una poética alternativa, muchas de cuyas líneas de fuerza acudirían a acogerse bajo el vocablo —por entonces reiteradísimo— *Espiritualismo*. Así, en 1891, y desde las primeras páginas de su novela *Là-bas*, Joris Karl Huysmans proclamaba la necesidad de contraponer al Naturalismo de Zola un «naturalisme spiritualiste».

En España la historia externa del declive naturalista¹ y de la búsqueda de nuevas formas novelescas, vinculadas a un contenido espiritualista, estuvo jalada por un cambio de opinión hacia la obra de Zola incluso entre los críticos que antaño le fueran favorables (Ortega y Munilla, Fray Candil, Tomás Tuero, el mismo Clarín, con muchos matices, y por supuesto Emilia Pardo Bazán). La búsqueda de una nueva poética se llevó a cabo entre vacilaciones, experimentos pronto entrados en vía muerta, y confusión teórica. Entre los intentos de capitalizar la crisis naturalista, tal vez el más anecdótico fuera el del *roman romanesque*, lanzado en 1888 desde París por Marcel Prévost, y que reclamaba la recuperación de la intriga por la novela. Tanto *El Heraldo* (a partir de mayo de 1891) como Luis Vidart, en *Blanco y Negro*, en ese mismo año, se hicieron eco de la

¹ La historia interna o, si se prefiere, el estudio histórico global del fenómeno espiritualista tiene una bibliografía muy tardía y todavía muy incompleta. Predominan los estudios que analizan las características espiritualistas de determinadas novelas concretas, sobre todo las de Galdós, y faltan casi por completo los estudios que se plantean la conexión de la producción novelística de diversos autores españoles con la europea del mismo signo, con las formulaciones de la crítica contemporánea, con la transformación de los conceptos artísticos (en la música y la pintura, sobre todo), y con la evolución del pensamiento europeo en la crisis del fin de siglo.

Sobre este fenómeno, véase Eoff, 1965; Etreros, 1977; Hinterhäuser, 1980; Oleza, 1976; Pattison, 1965; Pérez Gutiérrez, 1975. Sobre la obra de Galdós se han centrado algunos de los libros que mayor aportación han realizado al tema, entre ellos el pionero de Casaldueiro (1943); Colin, 1962, 1967; Correa, 1962, 1967; Eoff, 1962; Gullón, R., 1966; Paolini, 1969; Pennel, 1972; Ricard, 1963; Ruiz Ramón, 1964. Más recientemente son notables las aportaciones de Dendle, 1980; Mora García, 1981. Desde puntos de vista tangenciales al tema, aportan perspectivas de interés Bly, 1983; Gilman, 1985; Regalado García, 1966. Los estudios de Engler, 1977; Gullón, G., 1976. Sobre novelas concretas de Galdós, de signo espiritualista: Colin, 1970; Dendle, 1974; Goldman, 1974; Ortiz Armengol, 1976; Parker, 1967; Río, 1973; Russell, 1967; Sinnigen, 1977; Sobejano, 1964. Sobre la evolución espiritualista de Emilia Pardo Bazán, véase Clémessy, 1973; Hemingway, 1983. También Bravo-Villasante, 1962; Brown, 1957; López Sanz, 1985. Para el espiritualismo en Clarín, véase Baquero Goyanes, 1956; Blanquat, 1961; García San Miguel, 1987; García Sarriá, 1975; Lissorgues, 1983; Oleza, 1988, 1990; Sobejano, 1985.

encuesta Huret y de la propuesta de Prévost y recogieron las opiniones de los escritores españoles, y entre ellas importantes artículos de doña Emilia y de Leopoldo Alas, no tanto sobre la «novela novelesca» —que fue rápidamente relegada— como sobre la situación de la novela y su posible evolución.

Mucha mayor trascendencia tuvo la vía psicologista, cuyo desarrollo en Francia en estos años produjo una fórmula difusa de novela, *le roman d'analyse*, cuyo éxito corrió paralelo al de dos corrientes de pensamiento de signo dispar: la de la emancipación de la psicología, como ciencia, de las dependencias fisiologistas establecidas por Charcot, a través, sobre todo, de los estudios de Janet y de Freud; y la de la extensión del positivismo a la psicología, en «la nueva cuestión palpitante» de la patología del genio y del criminal, en los trabajos de Lombroso y su escuela (Maristany, 1973, 1983). Guy de Maupassant —tránsfuga del Naturalismo— con el prefacio a *Pierre et Jean* (1888), y Paul Bourget, a la vez novelista y «psicólogo», con su polemizante novela *Le disciple* (1889), pusieron las bases de esta nueva novela psicológica.

Pero en la etapa de desconcierto que acompañó a la crisis del Naturalismo la orientación más clara procedía de Rusia, tanto del inmenso país —descubierto con asombro por la Europa más occidental—, como de su cultura, y en especial de su novela. Las traducciones del ruso se amontonan en Francia entre 1885 y 1887, para sorpresa y fascinación del mundo literario francés (Portnoff, 1932). En España no tardó en traducirse casi todo lo que se publicaba en París. Según Palau y Dulcet, las primeras traducciones son de 1888, correspondiendo a *Ana Karenina* y a *La novela del presidio*. Escribe a propósito de ello Portnoff (1932, pág. 37): «Según todos los indicios, las obras importantes no entraron en España sino hacia 1888. Hasta esta fecha no se encuentra nada ruso en las revistas literarias de España de aquella época, como *La Lectura* y *La España Moderna*». Sin embargo, Colín (1967, pág. 155), rastreando en publicaciones periódicas en busca de los primeros artículos sobre Tolstoi, llega hasta fecha más temprana, 1886. Sea como fuere, en la década de los noventa los grandes novelistas españoles, comenzando por Benito Pérez Galdós y continuando por Leopoldo Alas y Emilia Pardo Bazán, habrán asimilado, cada uno a su manera, el impacto en la cultura occidental de la novelística rusa y de las ideas religiosas y sociales del conde Tolstoi².

Hablar del Espiritualismo —concepto estético que no aparece como autónomo en nuestras historias literarias— exige en primer lugar delimitar la extensión del concepto. En el limitado estado actual de nuestros conocimientos aparece como una oleada cultural que abarca a diversas corrientes del pensamiento filosófico europeo, al drama ibseniano, a la novela rusa; al *roman d'analyse* francés, a la novela española de los años noventa y, en general, a las actitudes moralistas y religiosas de buena parte de la crítica literaria francesa (Brunetière y la *Révue des Deux Mondes* a la cabeza, pero también Melchior de Vogüé, Edouard Rod, o Paul Bourget), y en último lugar, pero no en el menos impor-

² La influencia de Tolstoi sobre Galdós, muy protestada por él mismo en *Halma*, ha sido discutida por Casaldueiro, 1937; Colín, 1962, 1967; Correa, 1970; Gullón, R., 1966; Parker, 1967, y Ortiz Armengol, 1976. Respecto a Clarín, véase Lissorgues, 1983; Oleza, 1988, 1990; Ramos-Gascón, 1973. En el caso de Emilia Pardo Bazán tiene un interés especial Clémessy, 1973.

tante, a todo el clima de renacimiento fideísta que se respiró en Europa en la institución literaria a finales de siglo.

Y exige asimismo la conexión de esta oleada cultural con la crisis ideológica del intelectual liberal, consciente del agotamiento —o de la falta de respuestas— de aquel modelo cultural que, impulsado por la burguesía, se engendró simultáneamente de la revolución industrial (inglesa) y de la revolución política (francesa) (Hobsbawn, 1978). Aquellos intelectuales liberales de fin de siglo, sin fórmulas de recambio globales para la crisis de la utopía liberal (pues no hicieron suya la alternativa socialista, por lo general), buscaron la respuesta en la necesidad de una regeneración moral el individuo, así como en una inaplazable redención civilizatoria que volviese a entroncar la cultura europea en la tradición cristiana³.

La elaboración de una tesis espiritualista para explicar el desarrollo final del Realismo-Naturalismo así como su vía principal de disolución⁴, exige —por úl-

³ El agotamiento del sistema nacido de la revolución burguesa en su objetivo de proporcionar a la humanidad una sociedad más igualitaria, más fraternal y justa, obsesiona al Galdós de los años noventa, que lo plantea una y otra vez explícitamente. El desencanto de Galdós respecto al sistema liberal (la filosofía positivista, el desarrollo del capitalismo, la evolución de la burguesía como clase, etc.), que si le condujo hasta la aguda conciencia de su crisis, no le llevó nunca a buscar una alternativa a la ética y la ideología liberales, sino a buscar vías de redención moral y ese armonismo pragmático entre las clases sociales del que hablaba Ángel del Río (1945), cuenta con una notable bibliografía —a menudo polémica— entre la que cabría reseñar: Blanco Aguinaga, 1978b; Caudet, 1985; Fuentes, 1982; Goldman, 1969; Hinterhäuser, 1963; Lida, 1968; Llorens, 1968; Mora, 1981; Oleza, 1976; Ortiz Armengol, 1979; Regalado García, 1966; Rodríguez Puértolas, 1975; Sinnigen, 1977; Villacorta, 1979. En el caso de Clarín, su posición respecto a la España burguesa de la Restauración, ha sido objeto de estudios por Bécarud, 1964; Beser, 1970; Bonet, 1969; Botrel, 1972; García San Miguel, 1987; Lissorgues, 1980-1981; Maresca, 1985; Oleza, 1976; Ramos-Gascón, 1973; Sotelo, 1988.

⁴ Hasta qué punto el Espiritualismo es la etapa última del gran movimiento realista o se sitúa ya fuera de las fronteras del mismo, es una discusión apenas inaugurada en España. Aquí, el problema había de plantearse por fuerza de manera distinta a Francia, donde toda una serie de hitos de la historia literaria externa —algunos ya comentados en líneas precedentes— indican con claridad el gesto de ruptura que los Bourget, Huysmans, Rod, Margueritte, etc., realizaron con respecto a Zola y el Naturalismo, que a su vez se presentaba como la culminación del amplio movimiento realista. En España el Naturalismo moderado, sólo relativamente positivista, se abrió con facilidad a su desarrollo espiritualista (Pattison, 1965, pág. 147), a pesar de la agresividad de ciertas afirmaciones teóricas de ruptura (Emilia Pardo Bazán), o de las vacilaciones de los principales novelistas a partir de 1890, como demuestran las mejores novelas de la transición (*Fortunata y Jacinta*, muy especialmente), y aun las más notables novelas espiritualistas, que continúan siendo realistas (*Misericordia*, o *Su único hijo*). El desarrollo del Realismo en España, desde la novela de tesis a la novela espiritualista se caracteriza por una profunda lógica interna, capaz de dar coherencia a las sucesivas transformaciones de la novela (Oleza, 1976). Ello no quiere decir que el Espiritualismo ya estaba en el Naturalismo y que por lo tanto no hay etapas propiamente naturalistas ni propiamente espiritualistas, como ha llegado a plantear algún crítico de forma excesivamente simplista (López Sanz, 1985). Tampoco sería conveniente olvidar que, en el extremo más radical de su desarrollo, determinadas novelas inicialmente espiritualistas conducen más allá de una estética realista, como en el caso de las tres últimas novelas de Emilia Pardo Bazán, o en el de la inacabada *Cuesta abajo* de Clarín.

timo— una investigación que disemine su análisis en al menos tres frentes distintos, el del pensamiento filosófico y de las actitudes ideológicas, el de la crítica literaria dominante, y el de la producción novelesca europea, si se quiere capaz de abarcar la complejidad del diálogo intertextual del fin de siglo.

En rigor, la iniciativa del fenómeno espiritualista procede del dominio filosófico, y abarca diversas corrientes de pensamiento herederas de la obra de Maine de Biran (1766-1824), que imponen su protagonismo en el panorama filosófico francés y alemán de fin de siglo. En la nómina de estas corrientes habría que apuntar como más destacados los nombres de Félix Ravaisson-Mollien, de Charles Renouvier, de Emile Boutroux, de Jean-Marie Guyau o de Henri Bergson, en Francia, y de Rudolf Hermann Lotze, de African Spir o de Eduard von Hartmann, en Alemania. Haciendo abstracción de sus indudables matices y diferencias, a todos ellos corresponde un discurso de carácter idealista que, a diferencia del idealismo alemán del XIX (y por tanto del krausismo hispánico), es también un discurso *irracionalista*. Es un discurso que pone en cuestión la primacía de la Ciencia —mito central del pensamiento liberal—, rechaza el positivismo y reivindica la función de la metafísica. Un discurso que proclama la conciencia como primer mecanismo del conocimiento por encima de la razón y de la experiencia, y con ella arrastra a un primer plano epistemológico a la intuición, la voluntad o el impulso vital (*l'èlan vital*) bergsoniano. Un discurso que traslada al mundo interior o espiritual la verdadera esencia de lo real, abandonando la larga hegemonía de la materia (positivistas) y del objeto (idealistas), y es en el mundo interior donde redefine el tiempo no ya como cronología sino como duración (Bergson). Frente a las leyes universales del idealismo y los determinismos científicos del positivismo exalta la libertad y la espontaneidad creativas de la naturaleza, a la que concibe como menos mecanicista que vitalista, así como somete a crítica el valor absoluto que el positivismo había conferido a los hechos y los datos reales, estableciendo con la teoría científica del *contingentismo* que los hechos lo son no por sí mismos sino en función de la teoría que los establece como datos; postula la contingencia de las teorías científicas, construcciones artificiales y no reflejos de la naturaleza de las cosas, modelos apoyados en convenciones que pueden ser cambiadas en razón de su mayor o menor fecundidad explicativa; y tiende a contraponer a una moral civil, con su respeto estático de las leyes y las costumbres, producto de la necesidad de estabilidad y de orden de las sociedades, una moral de valores absolutos, moral del sacrificio y de la acción extraordinaria, del santo o del héroe, que abre nuevos caminos al progreso moral (Bergson).

Éste es justamente el discurso y éstos son los filósofos que interesan al Clarín que, rechazando el tema que se le ha pedido en principio, el de la crítica literaria, de la que es indiscutido especialista, acuerda con Segismundo Moret un ciclo de conferencias sobre las «teorías religiosas de la filosofía novísima» a impartir, en el otoño de 1897, en la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo de Madrid (Lissorgues, 1983).

Pero el Espiritualismo no fue tan sólo un fenómeno filosófico. Entre sus componentes sería imposible no constatar una muy generalizada conmoción religiosa que sacudió el escenario de la literatura francesa, hasta entonces esencialmente laico y dominado por esa trinidad que componían Renan, Taine y Zola. Ahora convergen las figuras de un catolicismo militante y conservador, como

Barbey d'Aurevilly o Maurice Barrés, con la heterodoxia católica de un Leon Bloy, con las conversiones al catolicismo tan espectaculares de un Ernest Psichari (¡el nieto de Renan!), de un Francis Jammes, del admirado Joris-Karl Huysmans, y sobre todo del crítico hegemónico de la *Revue des Deux Mondes*, Ferdinand de Brunetière, tras su visita al Papa, que tanto revuelo levantó, y convergen con actitudes tan catolicistas como las de Paul Bourget, el nuevo líder de la novela francesa, Marcel Prévost, Pierre Loti, Émile Baumann, Henri Bordeaux o René Bazin, todos ellos novelistas. O, finalmente, y como observa el propio Clarín en *La novela novelesca (Ensayos y revistas, 1892)*, convergen también los librepensadores que, prófugos del cientifismo, del positivismo y del Naturalismo, y desde su falta de fe tanto como desde su interés por las preocupaciones religiosas, se sienten atraídos por el papel histórico y moral cumplido por el cristianismo en Occidente: se trata de dos de los monstruos sagrados del liberalismo francés: Renan (en lectura de Clarín, muy discutible) y Taine, más el filósofo Renouvier, o críticos literarios como Lemaître y Faguet, o novelistas como Rod y Margueritte.

Esta reactivación del clima religioso no se produjo por completo al margen de la Iglesia católica ni fue de carácter eminentemente reaccionario. En 1878, León XIII era nombrado Papa, sustituyendo a Pío IX, el Papa del *Syllabus* y de la condena de la modernidad. Los intelectuales liberales de toda Europa estuvieron muy atentos al *esprit nouveau* que el nuevo Papa difundió desde Roma. Con él se hacía posible la adaptación de la Iglesia al Siglo, a la filosofía y a la ciencia moderna, a la cuestión social y al progreso, y sobre todo se hacía posible una actitud de tolerancia con la cultura de la modernidad. Sintonizaron con el Papa, toda una serie de prelados, y muy especialmente los impulsores de un «socialismo católico» (Mr. de Ketteler, De Mayence, o el cardenal inglés Manning), y los más representativos de la iglesia progresista y democrática norteamericana (Ireland, Gibbons, Satolli, Ryan...). En España algunos intelectuales católicos y progresistas, como Moreno Nieto, consiguieron ilusionar a gentes hasta entonces muy recelosas hacia la Iglesia oficial con la posibilidad de un entendimiento y de una convergencia práctica entre católicos y librepensadores. Lissorgues (1983) ha demostrado hasta qué punto se integró Leopoldo Alas en esta perspectiva. En cuanto a Galdós, basta recordar las palabras puestas en boca de Nazarín: «En la humanidad se notan la fatiga y el desengaño de las especulaciones científicas, y una feliz reversión hacia lo espiritual».

El pensamiento y la actitud religiosa del conde León Tolstoi, tal y como fueron difundándose en libros como *Mi confesión* (1882), *Mi religión* (1884), *El camino de la vida* (1891), *El reino de Dios está dentro de vosotros* (1893), o *¿Qué es el arte?* (1898), traducidos a múltiples idiomas, especialmente a partir de 1884, jugaron un papel determinante en esta coyuntura. Su figura se había convertido en mítica para toda Europa y visitantes de todas partes del mundo convirtieron la posesión de Yasnaya Polyana en una nueva Meca. Su contribución a esta coyuntura fue, sin embargo, de signo muy distinto a la de un Brunetière, un Bourget o un Huysmans: si el mensaje era de contenido religioso y cristiano⁵ (sobre todo en la recuperación

⁵ Si bien de un cristianismo y de una religiosidad puramente antropocéntricos, a la manera de Renan y de los intelectuales reformistas españoles, como Clarín o Galdós. Para

del Sermón de la montaña y en la adopción hasta sus últimas consecuencias del principio «amaos los unos a los otros»), su modo de expresarlo fue una radical protesta social contra todos los poderes y contra el sistema de valores de la sociedad liberal, y la ira que emanaba de sus palabras apuntaba tanto contra la Iglesia como contra el Estado y proponía actitudes que, dentro de su pacifismo integral, eran de consecuencias revolucionarias: tales su situarse fuera de la Iglesia, de toda Iglesia, su negarse a cualquier forma de colaboración con el Estado y su violencia institucional, su crítica de la felicidad entendida en términos individuales, o su rechazo de la propiedad privada en beneficio de la socialización de la riqueza.

Si el núcleo central de su doctrina radicaba en el principio de renuncia a la violencia y de no resistencia al mal, el tolstoianismo era sobre todo una filosofía de la acción, una propuesta ética para el compromiso con la vida cotidiana y con la reforma de la sociedad, la predicación de un amor universal entendido como práctica de la caridad con todos los oprimidos. El afán de perfección moral que se desprende de sus ideas contesta a la pregunta que él mismo se formuló, en el título de uno de sus libros, *¿Qué hacer?*, con la exigencia de un nuevo modelo de héroe social, el santo civil. Clarín lo comprendió bien, y en el prólogo que escribiera a *Resurrección*, en 1901, contrapuso este nuevo modelo de héroe al del revolucionario, característico de una era de revoluciones como había sido el siglo XIX y como amenazaba con ser el XX: «Los reformadores sociales, los de buena fe, los que por real amor a la humanidad aspiran a cambiar la vida pública, corrigiendo sus defectos, buscando en nuevos procedimientos e ideales, el progreso de la sociedad, pueden seguir dos caminos. O dedicarse directa e inmediatamente a procurar en la sociedad misma que les rodea ese cambio, esa reforma, sin empezar por examinarse a sí propios y prepararse a su apostolado con la reforma, con el perfeccionamiento de sí mismos; o abstenerse de reformar a los demás, de influir en el medio social, hasta encontrarse dignos de tan magna obra, mediante *reforma interior*, austera educación del alma, para ponerla en estado de poder servir de veras a la mejora social [...] El primer camino es el que suelen seguir la inmensa mayoría de los reformistas; se puede decir que fue Cristo quien enseñó a la humanidad a seguir el segundo [...] Si se compara, por ejemplo, la vida de los grandes santos, que además fueron *reformistas sociales*, con la vida de los grandes revolucionarios, se verá, en general, que, estos últimos, atendieron mucho más a la perfección de la sociedad que a la suya propia [...] En los otros, en los santos, se ve el cuidado *esencial* de la propia conducta».

Para Clarín no cabía duda de que Tolstoi pertenecía a la clase de los santos: «Tolstoi es revolucionario, reformista de esta clase; la mayor parte de ácratas, anarquistas y libertarios del día suelen ser de la otra. Tolstoi es de los que empiezan por la propia reforma». Como tampoco cabía duda de que si esta doble vía era la que

Tolstoi, Dios no es sino el principio del Bien y de la Razón. En cuanto a Cristo, fue un gran hombre, cuya doctrina es verdadera no porque fuera el hijo de Dios sino porque coincidía con las evidencias de la conciencia humana. Buda fue tan grande como Jesús, por lo que éste no tiene el monopolio de la verdad. Para Tolstoi, la religión no perseguía un fin trascendente, pues el reino de Dios está dentro de nosotros y el supremo objetivo es la felicidad de los hombres en la tierra. Ni que decir tiene que la Iglesia ortodoxa rusa no pudo asimilar sus ideas, por lo que el Sínodo de 1901 lo excomulgó.

daba respuesta al ansia de reforma social del fin de siglo, a la angustiada pregunta del ¿qué hacer?, ante la crisis del sistema liberal de valores, su respuesta era la misma que él creía detectar en Tolstoi, a favor de la redención por el amor, que opera el santo, no a favor de la revolución social que desencadena el revolucionario.

En la convergencia entre *l'esprit nouveau* católico, los filósofos espiritualistas franceses, el rebrotar de los afanes religiosos en el mundo literario, o el anarquismo cristiano de Tolstoi, cobra un relieve muy especial la figura de Jesús, reelaborada desde la perspectiva del héroe de la humanidad, que comenzara a postular Thomas Carlyle, y a la que se incorporan a la vez los socialistas místicos (Bowman, 1967, págs. 56-57), los historiadores liberales de las *religiones positivas*, y muy especialmente —dada su influencia en España— Ernest Renan (Pérez Gutiérrez, 1988), su discípulo Leopoldo Alas y la novela europea que explora su figura, bien directamente, bien a través de contrafiguras ficticias, como las de *El príncipe idiota* o *El gran inquisidor* de Dostoievski, *Der Narr in Christo Emmanuel Quint* de G. Hauptmann, *Der Heiland der Tiere* de E. V. Schoenaich-Carolath, *Jesus und Judas* de F. Hollaender, *Jesus Cristo em Lisboa* de Brandão-Teixeira, o *Nazarín* y *Misericordia* de Galdós⁶.

Doña Emilia Pardo Bazán fue la primera en predicar decididamente en España la crisis del Naturalismo y la buena nueva del Espiritualismo. Lo hizo en 1887, en sus célebres conferencias del Ateneo sobre *La revolución y la novela en Rusia*, producto del impacto de la lectura, durante sus «invernadas en París», de *Crimen y castigo* de Dostoievski, así como de «la fama y éxito que logran en la capital del mundo latino los [...] novelistas rusos». En su ensayo, doña Emilia hacía declaraciones como ésta: «El elemento espiritualista de la novela rusa para mí es uno de sus méritos más singulares», y justamente era el elemento que echaba en falta en la novela francesa: «Los realistas franceses ignoran la mejor parte de la humanidad que es el espíritu». Y en su artículo de 1891, en *La España Moderna*, sobre *Edmundo de Goncourt y su hermano*, sacaba la conclusión tajante a esa presencia y a esa ausencia: «Nadie que lleve el alta y baja de estas cuestiones ignora que el naturalismo francés puede considerarse hoy un ciclo cerrado, y que novísimas corrientes arrastran a la literatura en direcciones que son consecuencia y síntoma del temple y disposición de las almas en los últimos años del siglo [...] El ciclo naturalista [...] encontró sus paladines en Francia: el ciclo nuevo, que podemos llamar realista ideal, los halló en Rusia» (*Obras completas*, III, págs. 760 y 952, respectivamente). Clémessy (1973) ha reseñado con minuciosidad la evolución de las posturas críticas de doña Emilia en estos años en su esfuerzo por insertarse en «el clima neoespiritualista de finales de siglo», y sin embargo no resulta nada fácil inducir de las numerosas publicaciones que dedicó, especialmente a partir de 1891, a reseñar la actualidad literaria finisecular, las líneas de fuerza de una poética acorde con los nuevos gustos. En el estado actual de conocimientos, y a falta de un estudio en profundidad de la crítica

⁶ Una panorámica europea es la de Hinterhäuser (1980), quien escribe: «Visiones y figuras similares a Cristo se encuentran a fines del siglo XIX y principios del XX en todas las literaturas europeas (desde la española a la escandinava)» (pág. 22) y las caracteriza por su «compromiso social, tendencia a lo patológico y degenerado, taumaturgia mezclada con escepticismo, paralelismo con Don Quijote», etc.; características todas ellas de «la religiosidad del Fin de Siglo, laica y saturada de cultura» (págs. 37-38).

literaria de los años noventa, parece Clarín la fuente de ideas más adecuada para inducir lo que podría haber sido una poética espiritualista de la novela.

En la concepción de Clarín es evidente la raíz rusa de las nuevas propuestas novelísticas⁷. *Resurrección*, en concreto, vendría a significar, con el tiempo, el modelo más completo de ese nuevo arte representativo del espiritualismo que Clarín había comenzado a vislumbrar en 1887. Pero por estas fechas, y en sus primeras reflexiones, los estímulos para una nueva novela no llegaban sólo de Rusia. Ya se ha visto cómo la *filosofía novísima* que tanto le preocupaba procedía de Francia (de Renouvier y Boutroux a Guyau y Bergson), y también llegaba de Francia una nueva forma de hacer novela representada por escritores como Bourget, Margueritte o Rod. Despreciada a las primeras de cambio la pretensión de que la nueva novela había de ser más novelesca por más cargada de intriga (Prévost), Clarín creyó poder deducir tres notas características de las corrientes neo-idealistas en la novela. La primera era el sentimentalismo: «Novelesca no en el sentido de una más amplia fábula, sino de mayor expresión de la vida del sentimiento» (*La novela novelesca*, en *Ensayos y revistas*, 1892, pág. 141). Las otras notas requeridas serían la poesía y la psicología, «la saludable reacción que en varias literaturas se nota en favor de la novela psicológica» (crítica a *Realidad*, en *Galdós*, pág. 193). Esta novela psicológica, «mal llamada de análisis», según Clarín, tenía toda una tradición que partía de Stendhal, Constant y Sainte-Beuve, y se revitalizaba con los Margueritte, Rosny, Rod y, sobre todo, Bourget. Una última y complementaria nota sería el misticismo reclamado por Brunetière (*La novela del porvenir*, en *Ensayos y revistas*, 1892, pág. 389). En resumen, pues, Clarín buscaba «novelistas, poetas, psicólogos, sentimentales y piadosos» (*La novela novelesca*, 1892, pág. 157).

Pero si en sus artículos de reflexión general sobre la nueva novela espiritualista Clarín no va más allá de estas notas genéricas, en sus artículos de crítica de aquellos años va sacando a flote toda una nebulosa de formas, personajes, temas y conflictos, que proporcionan sin duda la base de una poética espiritualista.

Posiblemente es en el dominio de la materia novelesca, de los temas y de los valores movilizados, donde más claramente se establece la frontera con el modelo realista-naturalista. La atmósfera de densas connotaciones religiosas es percibida por Clarín en las novelas de Bourget (*Mensonges*) tanto como en las de Tolstoi (*Resurrección*), y para su asombro en las del mismísimo Galdós, que ha evolucionado «hasta preocuparse con los grandes asuntos del misterio trascendental, de su aspecto religioso», como escribe comentando *Torquemada en la cruz* (1912, pág. 259). En esta atmósfera de religiosidad es posible la mitificación de las relaciones familiares: Clarín la advierte nada menos que en el *Ramayana*

⁷ En carta a Galdós de abril de 1887, cuando todavía no ha leído *Fortunata y Jacinta*, Clarín ya confiesa: «Ahora vivo en Rusia, enamorado de Gogol y de Tolstoi. ¡Qué es *Guerre y paz*! Léala usted si no la ha leído» (Ortega, 1964, pág. 240). La fascinación de Clarín por Tolstoi duró hasta el final de su vida, y su último año, el de 1901, fue también el de la solemne sustitución pública del que fue su gran modelo literario, Zola, por el que lo era ahora, Tolstoi, como el lector puede comprobar en dos trabajos emblemáticos, el prólogo a *Resurrección* de Tolstoi (1901) y el prólogo a *Trabajo* de Zola (1901), en los que se expresa tanto la adhesión al espiritualismo como el repudio del utilitarismo que fue dominante en el siglo que ahora se despedía.

y en su admirado Renan, y se explaya confesando que conoce a atcos y pesimistas que se acogen, como a un santuario, al amor de sus padres, de su mujer, de sus hijos: en el pesimismo más radical, si es sincero, se encuentra «un respeto incólume, como un último culto: el de los lares, cual si volviera el hombre, desengañado, a la religión primitiva de nuestras razas, que le decía “Ama a los tuyos”» («Zola: *La terre*», 1892, pág. 50). En esta atmósfera de religiosidad brotan insistentemente la figura de Jesús, su único hijo, y la de san José, el padre intermediario: Clarín los entresaca de inmediato de *Ángel Guerra*, y le comenta a Galdós (carta de 17-VI-1891): «He visto que habla usted de san José y del niño Jesús, y mi *Su único hijo* también tiene algo de eso, de otra manera».

En esta atmósfera de religiosidad la solución de los conflictos pasa por «la muerte del egoísmo», como en Tolstoi («*Amo y criado*, último cuento de Tolstoi», 8-VI-1895, en Ramos Gascón, 1973, págs. 161 y ss.), por «el olvido del yo para dedicarnos al bien de los demás. Sólo puedo ser feliz cuando no busco mi felicidad en mí, sino en la felicidad de los demás. El mal que los demás me hagan, no es mal —para mí—; en cambio, lo es el que yo les haga a ellos» (Prólogo a *Resurrección*). «Para el hombre no hay más dicha ni más destino que la abnegación. No hace falta la ciencia, ni otra fe, ni el trabajo, ni nada más que el amor que obra en beneficio de lo ajeno» (Ramos-Gascón, 1973, pág. 165). Pero esta dicha es una forma dolorosa de felicidad y Clarín reivindica la sublime belleza derivada del dolor cristiano, fruto de la abnegación, del sacrificio, de la pasión del deber. Se trata de la «religion de la souffrance» que Melchior de Vogüé había detectado en la novela rusa. Clarín la encuentra en el mismísimo Zola de *La terre*, a quien califica como «uno de los grandes poetas modernos del dolor»: «Eso que podría llamarse lo bello doloroso, fecundo fermento formado con miles de esperanzas e ilusiones disueltas, podridas, germen de una vaga aspiración humilde, en mi sentir cristiana, a lo menos cristiana según el cristianismo de la agonía sublime de la cruz» («Zola: *La terre*», 1892, pág. 31). Y vuelve a encontrarlo en *Trabajo*, donde «las dulces amigas del héroe, dos de las mujeres más hermosas, espiritualmente, que ha creado Zola, verdaderas mujeres del Evangelio (del cristiano), son bellas y grandes porque padecen, porque renuncian, por su abnegación, porque aman el dolor por el dolor» («*Trabajo*, novela de Emilio Zola», *La Lectura*, abril de 1901, cit. en Ramos Gascón, 1973, pág. 231). Emilia Pardo Bazán le habría aportado el recuerdo de Dostoievski: «El dolor es su religión suprema; como su héroe el estudiante, se postra ante el sufrimiento ajeno» (1887, pág. 862). Ella misma aportaría un doblete de novelas a la «religion de la souffrance», *Una cristiana* y *La prueba*, y el mismo territorio exploraría Galdós en *Nazarín*, *Misericordia* o *Tristana*⁸, o

⁸ El cambio —fundamental— del sentido de lo religioso en la obra de Galdós, desde su primera época a la etapa espiritualista, ha sido estudiado por Penuel (1972) como el paso desde el tratamiento crítico y beligerante de la antítesis de la caridad (*Doña Perfecta*, *Gloria*) al tratamiento positivo de la caridad como virtud (*Nazarín*, *Misericordia*), y Parker (1967) ha destacado la evolución desde la religión de la humanidad (krausista) de su primera época a la recuperación del cristianismo evangélico (que no del catolicismo ortodoxo), y desde el anticlericalismo de sus primeras novelas a la elaboración positiva de personajes-sacerdotes en las últimas. Sobre el tema, véase además Pérez Gutiérrez, 1975; Ricard, 1963; Rogers, 1974; Ruiz Ramón, 1964, o más amplia y específicamente Mora García, 1981.

Armando Palacio Valdés en *La fe*, o el propio Clarín en su único drama, *Teresa* (ed. Romero Tobar) que contesta con la apoteosis del sacrificio a las tentaciones amorosas que hicieron caer a Ana Ozores.

Las novelas espiritualistas se centran en conflictos de carácter ético, Clarín no se cansa de advertirlo, y sus personajes están poseídos por la pasión del deber. Así, las novelas de Paul Bourget ofrecen al lector «un cuidado atento y solícito del bien moral, un respeto jamás declamatorio de la ley ética, una constante alusión implícita, como pudorosa, podría decirse, al santo deber, que necesariamente ha de tener un fundamento metafísico, sagrado, por recóndito que sea» (*Paul Bourget*, en *Mezclilla*, 1889, págs. 157-158). Pero tal vez ninguna otra novela sea tan representativa de la índole de estos conflictos como *Realidad*, de Galdós, muy cercana por otra parte a las novelas de Rod y de Bourget, y que se desarrolla «en la región completamente ultrasensible del álgebra moral, es decir, en la psicología ética [...] La pasión del deber, ésta es la materia prima» (*Realidad*, en *Galdós*, 1912, pág. 194). Y el personaje que más llama la atención de Clarín es Federico Viera, al que describe como «animal moral», y cuyo drama sintetiza para el lector de esta manera: «Se mata porque no puede transigir con la vida cuando ésta le pide transacciones a la conciencia». En esta novela, «un drama puramente ético pasa ante los ojos del lector», pues se trata de «una energía ética luchando con adversidades, defendiéndose con instintos y con tesoros de herencias» (*Galdós*, 1912, págs. 214-215).

En muchas de estas novelas, tal vez por situar al lector en el corazón del drama ético, el crimen es un tema importante. «Como en *Le disciple*, en *Realidad* el asunto es un crimen; el fondo estético, la *moralidad* de los criminales» (1912, pág. 197). Clarín no profundizó en el mundo de Dostoievski, pero doña Emilia sin duda le impresionó al comentar aquella «estética nueva, donde lo horrible es bello, lo desesperado consuela, lo inocente raya en sublime y donde las ramerías enseñan el Evangelio, el presidio es escuela de compasión y elemento poético el grillete» (1887, pág. 855). Algo así encontró Clarín en *Resurrección*. Él mismo es consciente de que buena parte de la novela rusa busca su espacio en un mundo de desheredados y miserables, y no le fue nada difícil de conectar con ella al autor de *Pipá*, *Doña Berta*, *¡Adiós, Cordera!*, *La Ronca*, *Boroña*, *La conversión de Chiripa*, *El Quín*, *La trampa*, *La reina Margarita*, y hasta *Su único hijo*, crónica al fin y al cabo de los desatinos amorosos de un pobre diablo, una cómica de tercera fila y una señora histérica de provincias. También el Galdós de los años noventa bucearía insistentemente en el mundo de «las pobres gentes», desde *Fortunata y Jacinta* y *Miau* hasta la apoteosis de *Misericordia*.

Clarín advirtió muy pronto la diferencia que separaba, en este aspecto, a las novelas rusas, y aun a las españolas, de la novela idealista y psicológica francesa. En Bourget, por ejemplo, anotaba su predilección por «la vida del gran mundo y la especie de deleite que encuentra en describir *la decoración* de ese brillante y lujoso teatro» (1889, págs. 157-158). En *Cruel enigma*, en *Carrera de obstáculos*, en *Crimen de amor*, en *Mentiras*, se nota esa afición al lujo y a la *high life* que hace de su novela una novela mundana.

Otro de los temas fundamentales de las novelas psicológicas y espiritualistas es el de las aspiraciones fracasadas, o como comenta Clarín respecto de la *Tristana* de Galdós, con frases que resuenan a *Su único hijo* y a *Una medianía*: «Yo

veo allí puramente la representación bella de un *destino gris* atormentando un alma noble, bella, pero débil, de verdadera fuerza sólo para imaginar, para soñar, de muchas actitudes embrionarias, un alma como hay muchas en nuestro tiempo de *medianías* llenas de ideal y sin energía ni vocación seria, constante, definida» (1912, pág. 252).

Emilia Pardo Bazán lo había observado en el *Demetrio Rudín* de Turgue-niev, y otros protagonistas de grandes aspiraciones y voluntad rota, de espíritu soñador y abulia invencible que poblaban la novela española, desde *El doctor Faustino* de Valera, a Federico Viera, o a Bonifacio y Antonio Reyes. Este tema y la conflictividad que se deriva de él lo comparten en su planteamiento (aunque no en el tratamiento ni en el desenlace) el Decadentismo, la novela rusa (*Oblomov*, novela que generó una palabra para designar la actitud misma: «el oblomovismo»), la novela espiritualista española, los noventayochistas e incluso los novecentistas (el Alberto Díaz de Guzmán de Pérez de Ayala sería un ejemplo). Se constituye así en uno de los temas clave del cambio de siglo, y en correlato simbólico de la profunda crisis de la relación entre la conciencia individual y los valores sociales, o como diría Cernuda entre la realidad y el deseo.

Algo que debió llamar profundamente la atención de Clarín en la novela rusa y en la galdosiana, fue la mezcla indisoluble de lo mezquino y lo sublime, lo grotesco y lo magnífico, la miseria y el esplendor moral. En *Resurrección*, una sórdida historia de prostitución y asesinato provoca toda una resurrección moral; Dostoievski teje su mundo novelesco con contrastes tan brutales que producen vértigo en el lector; y en el Galdós de *Nazarín* y de *Misericordia*, el grado más alto de humanidad se corresponde con el grado más bajo de la condición social. En *Su único hijo* una experiencia tan trascendente como la misteriosa Anunciación del hijo tiene por protagonista a un pusilánime, medrosamente aferrado a sus zapatillas de andar por casa. Este tema está profundamente vinculado a otro tema muy galdosiano y muy espiritualista: el del descrédito de la opinión pública, social, incapaz de captar la verdad íntima de personajes y sucesos. Nada es lo que parece exteriormente (Sobejano, 1967).

Los personajes de la novela espiritualista están dominados por imperativos categóricos y deberes inexcusables, son como Federico Viera animales morales. El prototipo más característico es el santo civil, teorizado por Clarín en el prólogo a *Resurrección*, identificado en el Jesús de Renan, añorado en *La terre* de Zola, explicado con los ejemplos de san Francisco de Asís, de Jacopone de Todi o de santa Teresa de Jesús, y analizado en el P. Gil de *La fe* de Palacio Valdés, en *Una cristiana* de Pardo Bazán, o en los santos activos de Galdós, como Guillermina Pacheco, Ángel Guerra, Nazarín o Benina⁹.

⁹ Galdós, que había empezado su carrera denunciando a los santos consagrados por la opinión pública más reaccionaria, como doña Perfecta o don Ángel y Serafinita Lantigua, se preocupa ahora, incluso en la vida civil, de estudiar la posibilidad del santo moderno («Santos modernos», artículo publicado en *La Prensa* de Buenos Aires el 15-II-1886; Ruiz Ramón, 1964, págs. 174-175). De esta preocupación nacerá el personaje de Guillermina Pacheco (Brooks, 1961; Lida, D., 1975). El distanciamiento del propio autor frente al prototipo de «santa burguesa» que había creado (analizado por R. Gullón, 1968) le llevó a explorar en otros prototipos, como el del santo laico y de reminiscencias krausistas (Ca-

De ahí que la novela espiritualista presione hasta el límite una de las características de la novela realista: «La esencia del realismo, aparte retóricas, está en esto: en sacarle la sustancia poética a la vida prosaica, y convertir en *héroes*, con nombre en la historia del arte, los *héroes* sin nombre de la historia vulgar de los anónimos» (*Mezclilla*, 1889, pág. 254). El espiritualismo, o bien incrustará en personajes mezquinos, humildes, a la manera de Maxi Rubín, Bonifacio Reyes, Benina o el Pavel Pavlovich del *El eterno marido*, contenidos morales extraordinarios, o bien —en la línea del *roman d'analyse*— será directamente partidario de personajes de contrastada exquisitez espiritual, como la Henriette de *La tierra prometida* de Bourget, el Orozco de Galdós, o los protagonistas de *La quimera* y *La sirena negra* de Pardo Bazán; una tercera vía corresponde a las transformaciones morales extraordinarias, del tipo de la de un Neklúdob, de *Resurrección*, o del Ángel Guerra de Galdós. En todo caso, la novela espiritualista tiende al caso excepcional y así lo recoge Clarín, comentando la teoría de Bourget, para quien la novela de costumbres, la social, se debe a los tipos normales, «mientras la novela psicológica [...] necesita siempre [...] referirse a los extremos [...] a los seres excepcionales, en los que no estudia un término medio de su género, sino una individualidad bien acentuada, original y aparte» (*Galdós*, 1912, pág. 212)¹⁰.

saldiero, 1937) a lo Tomás Orozco, no menos burgués que doña Guillermina (véase el análisis crítico del personaje, desde un punto de vista psicoanalítico y feminista, de Feal Deibe, 1977), como el de Ángel Guerra, que permitió a Valle-Inclán hablar de «la santidad librepensadora y francmasónica» (Rogers, 1973, pág. 319), y con el cual Galdós se planteó por primera vez la concepción evangélica de la caridad y su aplicabilidad al mundo moderno, aun cuando tuviera que constatar finalmente su fracaso (Sinnigen, 1977). Un paso más en la evolución es el de Nazarín, que ha dado lugar a una abundante bibliografía crítica (véase especialmente los números de 1967 y 1974 de *Anales Galdosianos*), y cuya ejemplaridad debió dejar insatisfecho a Galdós, que en ésta y las siguientes novelas parece constatar el fracaso del santo-místico como reformador social y como alternativa a la acción institucional de la Iglesia, además de descubrir su potencial anarquizante, por lo que hubo de plantearse superarlo por medio de una doble vía: institucionalizarlo (*Halma*), cosa que todavía deja más insatisfecho a Galdós como respuesta, y secularizarlo (Mora García, 1981). En la vía de la secularización y del santo común, activo, civil, no místico, encontrará su respuesta definitiva: Benina, una santa que lo es sin saberlo ni proponérselo (Russell, 1967). La misma búsqueda de un héroe espiritualista, elaborado de acuerdo con un modelo hagiográfico, es emprendida por Emilia Pardo Bazán en *Una cristiana* y *La prueba* (Clémessy, 1973), pero el esquema lo extiende a otras novelas, cuentos y hagiografías expresas (*San Francisco de Asís*), además de justificarlo en artículos y textos teóricos (Hemingway, 1983). El propio Clarín debía pensar en una novela de santo cuando comenzó a escribir la inacabada *Tambor y gaita*, y teorizó ampliamente el tema (véase el capítulo de este volumen dedicado a *Su único hijo*). Pero no sólo en España y en Rusia se escribían novelas de santos. A. Fogazzaro, en Italia, publicó en 1905 una novela titulada precisamente *Il santo*, y Paul Bourget, en Francia, un cuento titulado *Un saint*. Hinterhäuser (1980, pág. 21) cita además obras como *Der Apostel* de G. Hauptmann y R. M. Rilke, *El místico* de S. Rusiñol, *L'Apostolo* de R. Zcna, o la ópera de W. Kienzl *Der Evangelimann*.

¹⁰ Sobre los prototipos del que Casaldiero (1943) bautizara como «héroe espiritualista» y sus valores, véase además de este estudio pionero los de Correa, 1970; Gullón, R., 1966; Mora García, 1981; Oleza, 1976; Río, 1945.

Pero tal vez lo que más impresionó a Clarín en el tratamiento de los personajes de las novelas rusas o —más probablemente— de las galdosianas fue la puesta en práctica de lo que él llama «teoría de los caracteres compuestos» o «complejos». En carta a Galdós se entusiasmaba con el juego de los dobles amores de Federico Viera, la Peri y Augusta, y le confesaba: «La Peri, ¡magnífica!, la teoría (y la *práctica*) de la complejidad de los caracteres y su contradicción muy fuerte, muy elocuente, muy hábil, etc.» (Ortega, 1964, pág. 255), y en uno de los dos magistrales artículos que dedicara a *Realidad* desarrolló plenamente su análisis: «Federico tiene el alma y la vida llena de contradicciones, y es aquel espíritu como una de aquellas asambleas que tiene que disolver la autoridad, porque sus miembros no se entienden, se amenazan, se atropellan y son incapaces de adoptar un acuerdo y por la deliberación sólo llegan al tumulto. Instintos buenos y malos deliberan, luchan en el alma de Viera, y la voluntad, traída y llevada por tantas opiniones, por tantas fuerzas contrarias, termina lógicamente por negarse a sí propia; puesto que no *sabe* querer nada, acaba por querer la muerte. Federico se mata, porque en el arte de la vida su torpeza para ser bueno y su torpeza para ser malo le han llevado a profesar la religión del honor en el ambiente de la deshonra» (1912, pág. 225).

Clarín se entusiasma con la figura de Viera, y lanzado hacia adelante en el análisis, prosigue: «Pues bien, Federico Viera no es *sencillo* en amor [...] Empezar por tener el amor partido. En casa de la Peri está la dulce y tranquila intimidad, la paz del alma en el afecto; en casa de Augusta, la violencia, el fuego, la atracción corrosiva de la fantasía, del arte, de las elegancias. Pero el amor grande, el amor déspota, no está ni acá ni allá. De ser un Quijote, Viera..., ¡parece mentiral!, tendría por Dulcinea la *moralidad*» (Galdós, 1912, pág. 228).

A Clarín debió de fascinarle este trasvase de valores entre las mujeres, por medio del cual la buscona se hacía esposa-madre-hermana, y la burguesa, amante, como sin duda le había fascinado la repulsión reconvertida en atracción entre Fortunata y Jacinta, y de ambas tomó buena nota para *Su único hijo*, novela en que la amante asume el espacio de la esposa y la esposa el de la amante.

«La novela psicológica tiene por rasgo característico lo que puede llamarse “la catástrofe moral”», escribe Clarín en el mismo artículo, y analiza la tendencia de la nueva novela a la estructura dramática, con su condensación en escenas culminantes y su cumbre conflictiva en la catástrofe moral. Frente a la estructura basada en la progresión y en la gradualidad informativo-conflictiva, la novela espiritualista sentiría esta atracción por los saltos lógicos, por esos fogonazos súbitos que son las escenas de alta tensión emocional, muy a la manera de Dos-
toievski.

Un elemento fundamental en la frontera de la novela naturalista y de la psicológico-espiritualista es el cambio del método creativo. El «novelista apóstol», como bautizó doña Emilia a todo novelista ruso, sustituía al novelista científico y, al hacerlo, dinamitaba lo que Clarín llamó la *fábrica naturalista* (Mezclilla, 1889, pág. 253). Comentando el libro *Le petite chose* de Daudet, Clarín enuncia con toda claridad, en 1889, la transformación del papel del escritor y de su trabajo: «Se hizo *Le petite chose* a salto de mata, podría decirse: no en lenta pero asidua labor de cada día, en la soledad del gabinete, con documentos a la mano, ni con la regularidad que piden los bien organizados presupuestos de muchos

autores del día [... sino] bebiendo los vientos tras la inspiración y dejando la pluma días y días, por semanas y meses, cuando el alma se encerraba en sí misma y no quería comunicar con el arte, confesarle sus recuerdos, sus penas, sus esperanzas, sus ensueños [...] Tras estas vacaciones, dilatadas a veces por mucho tiempo, volvía la fiebre de trabajo [...] y Daudet escribía donde quiera [...] sin apuntes, sin libros auxiliares, sin consultas ni observaciones [...] ¿Para qué necesitaba de más que de sí mismo para escribir *Le petite chose*? En obras tales no hacen falta más documentos que el corazón, la memoria y la fantasía, y no por eso valen menos que otros libros que vienen a ser producto y extracto de miles de datos acumulados, especies de *Digestos* del arte realista. A diferente propósito, diferente procedimiento» (1889, págs. 246-247).

En la novela espiritualista sobrevive el arte naturalista del análisis de la realidad. La misma *Resurrección* de Tolstoi, la más pura muestra del género, es un análisis inmisericorde del funcionamiento de la sociedad rusa tras las reformas del zar Alejandro II. Y casi lo mismo podría decirse de la todavía naturalista —en muchos aspectos— *Misericordia* de Galdós, su novela de más radical planteamiento espiritualista. En las novelas espiritualistas el análisis narrativo sigue buscando a la realidad como protagonista, por más que haya estilizado sus procedimientos¹¹. Lo verdaderamente nuevo es que por debajo de esta novela naturalista, y más allá de sus capacidades explicativas, aflora todo un submundo que sólo es posible aprehender de otra manera, de una manera no naturalista, dejándose arrastrar el narrador al abismo de las conciencias. Una vez más lo analiza Clarín magistralmente a través de Galdós: «Lo que más importa en el libro —escribe sobre *Realidad*— es lo que le pasa a Federico Viera por dentro: grandes esfuerzos de ingenio se necesitaban para llevar a feliz remate la empresa de hacer palpables, casi *teatrales*, estas luchas de conciencia». El escenario de la novela naturalista, que es el medio social, se traslada con la novela espiritualista a la conciencia de los personajes. La novela se interioriza y, al hacerlo, los hechos pierden su trascendencia, usurpada, como explicaba Bajtin respecto de Dostoievski, por su propio eco en la conciencia de los personajes. Clarín desvela con asombrosa lucidez la relación entre Naturalismo y Espiritualismo en su análisis del juego entre *La incógnita* y *Realidad*: «En este punto, la originalidad de Galdós no tiene ejemplo, que yo recuerde [...] nos ha demostrado que esa novela puede existir... debajo de la otra; que muchas veces donde se ha presentado un estudio de medio social vulgar, puede encontrarse, cavando más, lo singular y escogido, lo raro y curioso» (Galdós, 1912, pág. 213).

Se trataría, por tanto, de hacer aflorar la posible novela espiritualista que hay dentro de toda novela naturalista, para lo cual es preciso forzar el naturalismo, dotarlo de una perspectiva «de espíritu a espíritu» entre narrador, lector y personajes,

¹¹ La estilización de los procedimientos realistas es mucho más acusada en las novelas más decantadas hacia el modelo del *roman d'analyse* francés, tales como *La incógnita* y *Realidad*, o *La sirena negra* y *La quimera*, mientras los procedimientos realistas resisten mejor en las novelas más decantadas hacia el modelo ruso, como *Nazarín*, o *Misericordia*. No obstante, hay un momento de la evolución en que la novela espiritualista expresa claramente la atracción por un realismo interiorizado, de neta construcción simbólica, como en *Su único hijo*, *Cuesta abajo*, *Tristana*, o *El abuelo*.

alimentarlo de poesía, sentimiento y profundidad psicológica, convertirlo en «arte del alma», en definitiva. La propuesta, que sin duda los escritores realistas comenzaron explorando como no contradictoria con el Realismo-Naturalismo español (sobre todo en novelas como *Fortunata y Jacinta*), comportaba unas posibilidades de desestabilización del Realismo que pronto afloraron (*Una cristiana*, *La prueba*, *Memorias de un solterón*, *Tristana*, *La loca de la casa*, *Su único hijo...*), y que en los últimos años del siglo y primeros del siguiente condujeron más allá de las fronteras del Realismo (*El abuelo*, pero sobre todo *Casandra*, en Galdós; *Cuesta abajo*, en Clarín; *La quimera*, *La sirena negra* y *Dulce dueño*, en Emilia Pardo Bazán).

Si del análisis de la filosofía y de la poética espiritualistas pasamos a las novelas mismas de esta época, no será difícil observar una serie de características que configuran una plataforma común, lo que podría entenderse como el architexto espiritualista. No se trata de definir un modelo único de novela, en el que no creemos. Las diferencias tanto ideológicas como novelescas son muy marcadas, hasta el punto de permitirnos hablar de dos grandes corrientes novelescas de distinto signo ideológico, la rusa, de un lado, y la francesa de otro. La primera marcada por su mundo de desheredados y miserables, «humillados y ofendidos», pobres gentes, en suma, que son comunes desde Gogol a Gorki. La segunda por «la vida del gran mundo» o de la alta burguesía que caracteriza a las novelas de Bourget, Rod o Margueritte. La primera, propugnadora de un mesianismo redentorista, cristiano a la vez que heterodoxo, y profundamente crítico respecto al estado de la civilización burguesa. La segunda, de un moralismo bien pensante, que trata de reintegrar en el cuadro de valores de la sociedad burguesa los gestos de la heterodoxia finisecular, llamando a una renovación de los compromisos tradicionales: la familia, la patria, la Iglesia. Los novelistas españoles participaron de ambos modelos, como ya he dicho, pero decantándose más Galdós —tras un primer momento, el representado por *Realidad*— y Clarín hacia el modelo ruso y Emilia Pardo Bazán hacia el modelo francés.

Pero sean cuales sean las diferencias, todo un conjunto de rasgos novelísticos las hacen converger. Uno de ellos, particularmente insistente, es el de la *paternidad* como eje de resolución del conflicto novelesco. Está presente en toda la obra de Clarín, desde *Las dos cajas* (1883) y *El diablo en Semana Santa* (1885) hasta *Cambio de luz* (1893), *Un grabado* (1894), *La noche mala del diablo* (1894) o *Viaje redondo* (1895), pasando por *Su único hijo* (1891) y *Doña Berta* (1892). En la mayoría de estos textos el individuo problemático se orienta hacia la plenitud a través de la paternidad-maternidad. El hijo redime al padre-madre y, al hacerlo, devuelve la posibilidad de un sentido humano a una vida percibida como orfandad, como opresión, como falsedad o como vacío. Cuando la realización práctica de la misión paterno-materna no llega ni a poder plantearse (*La noche-mala del diablo*, *La Regenta*), la vida se vacía en el absurdo; cuando sí es posible pero por diversas circunstancias fracasa (*Las dos cajas*, *Doña Berta*), sobreviene la tragedia; cuando alcanza sus objetivos se llega a los umbrales de la fe (*Su único hijo*), o incluso a la afirmación personal dentro de la experiencia religiosa (*Un grabado*, *Cambio de luz*, *Viaje redondo*).

En *Fortunata y Jacinta* la busca del hijo orienta el destino de Jacinta, que se completará al adoptarlo, pero el hecho de haberlo parido y el de criarlo legitiman para Fortunata su propia concepción de la vida y la convicción de que es

ella la verdadera esposa de Juanito Santa Cruz. En *La sirena negra*, Gaspar de Montenegro, el intelectual fascinado por la schopenhaueriana sirena de la muerte (como tantos otros héroes finiseculares, vocados al suicidio: así los protagonistas de *Le sens de la vie* de Edouard Rod, de *Amants* de Paul Margueritte, o de *Los demonios* de Fedor Dostoievski), intentará enderezar su vida con la adopción y educación del niño Rafael, con el cual aspira a hacer realidad su proyecto de *hombre nuevo*. La muerte trágica de Rafael desvela en Montenegro el sentimiento de la culpa, la exigencia de expiación, y la busca de un objetivo trascendente para su vida. No faltó el tema en la novelística rusa, y Veltchaninov, el coprotagonista de *El eterno marido* de Dostoievski, creará encontrar, como Montenegro, en la adopción de la niña Lisa, la hija de una antigua amante casi olvidada, la razón capaz de vencer su misantropía. Pero es en la novelística francesa donde el tema reveló una gran fecundidad. Paul Bourget lo elabora en diversas ocasiones, pero muy especialmente en *La tierra prometida* (1892), en *Coeur pensif ne sait où il va* o en *Némésis* (1918), y por su parte Paul Margueritte lo hace en *La force des choses* (1890) y en *L'embusqué* (1916) (Oleza, 1989a, págs. 476 y ss.).

Pero tal vez la novela francesa que más llama la atención dentro de esta perspectiva es *Le sens de la vie* (1889) de Edouard Rod, que formula todo un programa completo de redención moral del individuo en la sociedad, cuya primera fase es la fundación de la familia, la segunda la paternidad, y la tercera —tras la consideración del altruismo a la manera rusa como filosofía de una acción deseable, pero impracticable— el salto a la fe. Tal vez Rod no leyó nunca a Kierkegaard, pero su programa es la realización novelesca más precisa que conozco de la doctrina de los tres estadios del hombre del filósofo danés: el punto de partida es el hombre estético, al que sucede —con el matrimonio y la paternidad— el hombre ético, desde el cual la autoexigencia obliga a aceptar la apuesta de la fe y dar el salto hacia el hombre superior, el religioso, que no supone sin embargo una culminación feliz, sino la persistencia de la angustia, condición de una fe que debe recrearse permanentemente frente a la incertidumbre¹². Vogüé (*Remarques sur l'Exposition du Centenaire*, París, 1889, pág. 263) señaló claras afinidades entre los desenlaces a que se ve sometido el narrador-protagonista, incrédulo y librepensador, de tres novelas clave del período: *À rebours* de Huysmans, *Le disciple* de Bourget, y *Le sens de la vie* de Rod.

Pero hay otros temas y otros mecanismos de desenlace. Si a Bonifacio Reyes, a doña Berta, a Gaspar de Montenegro, a Francis Nayrac (*La tierra prometida*), a Fortunata o a Veltchaninov el hijo les centra la vida con un proyecto de superación de sus conflictos, Raskolnikov será salvado por el amor de Sonia, la prostituta-virgen; también Francis Nayrac será redimido de su culpa gracias a la abnegación de Henriette; la abnegación y el autosacrificio de Anastasia, por amor, tratan de salvar al príncipe Myshkin, de Dostoievski, y de redimir así su propia corrupción (*El príncipe idiota*); la abnegación de Carmen Aldao, en *Una cristiana* y *La prueba*, la redime de la impureza de la vida, de sus tentaciones y de

¹² *Temor y temblor* (1843), *El concepto de la angustia* (1844), o *Estadios de la vida* (1845). Para la relación entre la novela de Rod y *Su único hijo* de Clarín, véase Oleza, 1989a y b.

la terrible maldición de la lepra que va matando a su marido. También en *Ángel Guerra* el amor será el elemento decisivo de la redención. Otra cosa es *Resurrección*, donde Nedlúkov se redescubre a sí mismo y el sentido de su redención no por el amor, ni por el hijo, sino por medio de su conciencia de culpa y de su pasión por el deber. Es la misma trayectoria que la de Federico Viera en *Realidad*, sólo que en él la culpa es imposible de superar y la pasión del deber sólo descubre la dignidad en el suicidio. En esta misma novela, Tomás Orozco creará alcanzar su propia realización gracias al ansia de perfección moral, que lo define como santo y le hace superar la terrible prueba. En *Nazarín* y *Misericordia*, en cambio, serán la caridad, la solidaridad y el sentido de justicia los sentimientos propulsores de la plenitud humana de los protagonistas. En *La fe* de Armando Palacio Valdés será precisamente la fe, recuperada súbitamente, la que salvará al P. Gil en medio de las persecuciones con que se le castiga.

Se trata por tanto de diversos factores: la paternidad, el amor de la pareja, el sacrificio por el otro, la pasión del deber, el ansia de perfección moral, la caridad y el amor a la humanidad, la fe...¹³. Pero en todos estos casos los protagonistas llegan a superar su conflicto y este conflicto es siempre un conflicto moral, producto de un choque dramático con la sociedad y los valores dominantes en ella (Oleza, 1976, págs. 109-124). El individuo problemático, pues de individuos problemáticos se trata, vive en un estado de corrupción, en unos casos, de alienación y resignación en otros, propiciado en todos ellos por su medio social, que él o ella no ponen en cuestión. Así, Nedlúkov, en *Resurrección*, Anastasia en *El príncipe idiota*, Veltchaninov en *El eterno marido*, René en *Mensonges*, Federico Viera en *Realidad*, Bonifacio Reyes en *Su único hijo* o doña Berta de Rondaliego en el homónimo cuento de Clarín. En algún caso, como en *La tierra prometida*, ese estado puede ser, incluso, de felicidad. En todas estas novelas el individuo problemático experimenta una prueba, muchas veces acompañada de una súbita revelación, que les descubre en unos casos la falsedad o vaciedad de su situación, en otros casos el crimen que cometieron tiempo atrás, y en casi todos la culpa y la responsabilidad personal por haber causado o caído en esa situación. De la revelación de la propia culpa emanará la búsqueda de una salida al conflicto que ponga en paz moral al yo del personaje consigo mismo, que expie la culpa y redima su vida. A veces ello no es posible, y la novela se enreda entonces en las contradicciones internas o en los accidentes exteriores que frustran la redención: es el caso de Federico Viera, en *Realidad*, de Anastasia en *El príncipe idiota*, de doña Berta o de Veltchaninov en *El eterno marido*. La desolación culmina en estos casos la historia: el individuo degradado, en el centro mismo de una sociedad degradada, ha llegado tarde o ha sido incapaz de reencontrarse a sí mismo y de salvarse moralmente. En alguno de estos casos hay una contrapartida posible: el apartamiento moral del mundo, su condena desde la inhibición

¹³ Sea cual sea el factor moral que actúa de eje del conflicto y de la lucha por la redención del héroe espiritualista, éste se enfrenta a la realidad —en muchas ocasiones— por medio de la imaginación. El conflicto entre realidad e imaginación se convierte así en aliado muchas veces indisoluble del conflicto degradación-redención, o Yo-Realidad. Para el estudio de este conflicto en Galdós, véase Gullón, G., 1976, págs. 117 y ss.; Gullón, R., 1966, págs. 95 y ss.; Oleza, 1976, págs. 124-125; Rfo, 1945, págs. 338-339.

del eremita, a la manera de Tomás Orozco. Dostoievski da a este apartamiento una dimensión más brutal, con la caída definitiva en la locura del príncipe Myshkin. Clarín castiga a doña Berta y a su gato sometiéndolos a la implacable destrucción de la civilización.

En otro tipo de novelas la expiación de la culpa supone la redención efectiva del héroe, y esa redención suele efectuarse a través de la apoteosis del amor. De un amor individual, ejercido en el propio entorno y proyectado sobre la propia vida cotidiana, como en el caso de Bonifacio Reyes, de Fortunata, de Carmen Aldao en *Una cristiana. La prueba*, de Sonia en *Crimen y castigo*, o de Nayrac en *La tierra prometida*.

El espiritualismo revela su *condición religiosa* en la reconversión de ese amor en fe y expiación católicas en algunas de estas novelas, como en *Mensonges* y *La tierra prometida* de Bourget, *La sirena negra* de Pardo Bazán o *La fe* de Palacio Valdés. En ocasiones el espíritu tendencioso y didáctico de todas estas novelas reenlaza con las novelas de tesis, al convertir el desenlace en razonada rectificación de toda la acción argumental¹⁴. El final no viene así a ser la culminación de la acción, sino la lección o tesis que sobreviene al fracasar aquélla. Es el caso de *Mensonges* o de *La sirena negra*.

Pero el grado de máximo despliegue del esquema espiritualista lo revelan las novelas en que la apoteosis del amor lo es de amor a la humanidad, de muerte del egoísmo y de entrega solidaria al destino colectivo. El héroe espiritualista, una vez redimido, aspira a redimir a la humanidad, proyectar sobre la realidad sus propias creencias y valores, transformarla por medio del ejemplo personal. Son los santos civiles que recorren algunas de las más características novelas rusas y españolas. El modelo ruso es, por excelencia, *Resurrección*, pero en España lo había elaborado ya Galdós a partir de héroes que no pasaban por el descubrimiento y la expiación de una culpa propia, sino que aparecían dotados desde el principio de la conciencia agudísima de la injusticia social y de una filosofía del amor que se proyectaba en acción a través de la caridad, la abnegación y el auto-sacrificio. El áspero Nazarín y la dulce Benina fueron los prototipos¹⁵.

En todas estas novelas se configura una respuesta al análisis naturalista, y una respuesta que va desde el descubrimiento de los abismos del yo y de la miseria moral de la realidad hasta la formulación de una propuesta de acción y de apostolado para transformar esa realidad moral. Novelas de descubrimientos súbitos y decisiones que cambian un destino, que se sumergen en estados de lucidez anormal o hacen estallar el conflicto en escenas de alta tensión emotiva. Estas novelas gustaron abrigarse en connotaciones evangélicas y sagradas, y si Bonifacio Reyes definió al hijo que había de redimir su vida como *Su único hijo*, el hijo de Dios Padre, Tolstoi calificó la historia que nació aquel día en que la

¹⁴ Este rasgo, muy característico de Emilia Pardo Bazán, ha sido igualmente observado por Isabel Román (1988, II, págs. 255-261) en Armando Palacio Valdés, y por Mercedes Etreros (1977, págs. 128-131) en diversas novelas del período de decadencia del Naturalismo.

¹⁵ Sobre la filosofía del amor como caridad en las novelas espiritualistas de Galdós, véase Casalduero, 1943; Mora García, 1981; Oleza, 1976; Paolini, 1969; Penuel, 1972; Río, 1945; Rogers, 1974.

Máslova fue seducida por Neklúдов como la *Resurrección* del *El hombre nuevo*, mientras Paul Bourget llamó *La tierra prometida* al retorno del padre a su hija. En estas novelas se condensa una extremada tensión moral, siempre al borde de graves crisis, de conmovidas conversiones o de ineludibles catástrofes, como si la cercanía de aquel fin de siglo lleno de amenazas las confiriera un clima de postrimerías.

7.5

Las tendencias de la narrativa en la última década del siglo

En los últimos años del siglo XIX la narrativa española atraviesa por una fase de transición en la que concurren diversas tendencias, de las cuales unas son prolongación de modalidades narrativas anteriores y otras aportan una renovación estética. Entre las primeras hay que destacar el *Naturalismo* en sus diversas modulaciones: *Naturalismo radical*, intérprete del programa zoloesco; su corrección conservadora en el llamado *Naturalismo católico* y el caso de escritores aislados de difícil adscripción a un grupo determinado, como José María Matheu (1847-1929).

Matheu (Andrés & Calvo, 1984, págs. 108-122; Azorín, 1947b; Cejador y Franca, 1918, págs. 239-240, 242-245; González Blanco, 1909, págs. 953-978; López Albaiceta, 1989), escritor aragonés, es autor de una decena de novelas y de algunas colecciones de cuentos, reunidas éstas, en su mayor parte, a partir de 1905 (excepto *Rataplán*, 1890). Entre las novelas ostentan rasgos naturalistas *La ilustre figuranta*, 1886; *La gran nodriza*, 1893; *Carnuela rediviva*, 1899; y *El Pedroso y el Templo*, 1905, en tanto que en *Jaque a la reina* (1889), *El santo patrono* (1892) y *Marrodán primero* (1897) el autor se centra en la narración de aspectos de la vida social y política de los años sesenta y setenta. En la narrativa de Matheu, al que Azorín considera como uno de los grandes novelistas del momento, resultan característicos el protagonismo de la burguesía, la localización aragonesa de la mayor parte de las novelas, el retrato de tipos femeninos, la observación minuciosa de la realidad y el uso de una prosa sobria.

Otra tendencia narrativa que prolonga modelos decimonónicos es la de la *novela regional* (Cejador y Franca, 1919, págs. 2-6; Mainer, 1989a), de ideología conservadora-tradicionalista, eminentemente rural y costumbrista, que se desarrolla bajo el magisterio de Pereda (Gale, 1990; González Herrán, 1992; ver capítulo 4.6). La producción de este tipo de novela es muy abundante en las últimas décadas del XIX y primeras del XX, con representantes en Asturias (Juan Ochoa, Francisco Acebal), Aragón (Luis López Allué, Juan Blas y Ubide), Cantabria (Amós de Escalante), País Vasco (Arturo Campión-Amézaga); o Salamanca (Luis Maldonado) y, sobre todo, en Andalucía, donde sobresalen escritores como Salvador Rueda, Arturo Reyes, Narciso Díaz de Escovar, Juan F. Muñoz

Pabón, José Jesús García o José Nogales. La no muy abundante producción en prosa del poeta Salvador Rueda incluye tres novelas de ambientación andaluza, *El gusano de luz* (1889), *La reja* (1890) y *La gitana* (1892) (Cejador y Franca, 1918, pág. 362; González Blanco, 1909, pág. 668; Romo, 1943). Se inscriben en la misma línea las novelas del escritor Arturo Reyes, entre ellas *Cartucherita* (1897), *El lagar de la viñuela* (1898) y *La goletera* (1901) (Cejador y Franca, 1919, págs. 201-204; Cuevas, 1974; González Blanco, 1909, págs. 1001-1002). También las de Juan F. Muñoz Pabón, *Justa y Rufina*, y José Jesús García, *Quitolis*, a las que Valera (1900) hace objeto de un elogioso comentario. Por su parte, José Nogales es autor de dos novelas, *Mariquita León* y *El último patriota* (1901) (Cejador y Franca, 1919, págs. 213-214; García Valdecasas, 1980, 1981; González Blanco, 1909, pág. 1002), en las que se superponen el regionalismo y el tratamiento de una temática regeneracionista. Esta superposición se halla relacionada con el resurgir de los regionalismos y nacionalismos, y es también manifiesta en los relatos de escritores como Pascual Queral, Ricardo Macías Picavea y Arturo Campión, que se ubican en el marco de la llamada *novela regeneracionista*.

La *novela regeneracionista* (Romero Tobar, 1977) es un complemento de los ensayos regeneracionistas, en los que se denuncian los problemas que aquejan al país y se proponen remedios para resolverlos; los temas que desde estos ensayos pasan a la narrativa son fundamentalmente dos: el caciquismo y el deficiente funcionamiento de los partidos políticos. Entre los principales cultivadores de esta modalidad narrativa se cuentan Joaquín Costa, con sus proyectos novelísticos *Justo de Valdiediós*, *Novelas nacionales*, *Soter* y *Último día del paganismo* (Sánchez Vidal, 1981, 1984); Pascual Queral con *La ley del embudo* (1897) (Andrés & Calvo, 1984, págs. 137-154; Ara, 1994). También Ricardo Macías Picavea con su novela *La tierra de campos* (1897-1898) (Cejador y Franca, 1918, pág. 203; González Blanco, 1909, pág. 701; Serrano, 1983), Arturo Campión con *Blancos y negros* (1898) y José Nogales con las dos novelas citadas. Asimismo, son regeneracionistas algunas de las novelas de Silverio Lanza (*Noticias biográficas acerca del Excmo. Sr. Marqués del Mantillo*, 1889; *Ni en la vida ni en la muerte*, 1890; y *La rendición de Santiago*, 1907), escritor que hace de la denuncia del caciquismo uno de los temas vertebradores de su obra (Azorín, 1947a, 1956; Saavedra, 1984; Sánchez Granjel, 1966; Senabre, 1964; Vegas, 1983).

Una modalidad narrativa de cierta novedad y notable éxito en la literatura finisecular es la de la *novela erótica* (Cansinos-Asséns, s.a., págs. 169-188; Sánchez Granjel, 1980, págs. 30-36, 141-146), cuyo auge se entrecruza con el éxito de la escuela naturalista, si bien con una visión muy distinta del eros, vital y desinhibida en la literatura erótica, pesimista en la naturalista (Fernández, P., 1996a). Su primer representante es Eduardo Zamacois, director de varios proyectos editoriales, entre ellos la revista sicalíptica *La Vida Galante* (Ezama, 1988), y autor, a su vez, de un tipo de novela *galante* que tendrá continuidad en los novelistas eróticos de principios de siglo, a partir de Felipe Trigo, si bien con una fórmula narrativa más moderna (García Lara, 1986, págs. 53 y ss.); en la producción literaria de Zamacois responden a este modelo novelas como *Consuelo* (1896), *El punto negro* (1897), *Tick-Nay* (1900), *Incesto* (1900), *El seductor* (1902), *La enferma* (1903) y *Memorias de una cortesana* (1903) (Cejador y Franca, 1919, págs. 290-293; González Blanco, 1909, págs. 985-986; González-Ruano & Car-

mona Nanclares, 1927; Litvak, 1979, págs. 102-103, 125, 151-152, 200; López, 1982; Sánchez Granjel, 1980). En el marco de la novela erótica hay que situar también la colección *Galante*, promocionada desde las páginas de *La Vida Galante*, cuyo tema casi único es el del amor ilícito, y cuyos autores son, entre otros, Eduardo Zamacois, Félix Limendoux, Dionisio Pérez, José Menéndez Agasty, José Francés y Carlos Chfés.

Constituye también una herencia de la narrativa decimonónica la fórmula de la *novela de folletín*, a la que siguen recurriendo jóvenes escritores del fin de siglo como Blasco Ibáñez (*Arroz y tartana*, 1894; *Flor de mayo*, 1895; *La barraca*, 1898), Maeztu (*La guerra del Transvaal y los misterios de la banca en Londres*, 1900), Valle-Inclán (*La cara de Dios*, 1900) y Baroja (*Aventuras, inventos y mistificaciones de Silvestre Paradox*, 1900) (Fox, 1988; Magnien, 1995; Romero Tobar, 1976b; Salvador, 1983; Zamora, 1973).

Otros escritores realistas, cuya producción literaria no pasó de un discreto segundo término, fueron los novelistas y cuentistas Teodoro Baró (*La aldea de San Lorenzo*, 1878), Alfonso Pérez Nieva (*Esperanza y caridad*, 1885; *La última lucha*, 1889; *El alma dormida*, 1889; *Ágata*, 1897; *La savia*, 1899), Antonio Sánchez Pérez (*Las amigas del doctor*, 1884; *Lo relativo*, 1885; *Doña María, Mariquita y Maruja*, 1894), o el joven Francisco Acebal (su novelita *Aires de mar* fue premiada en enero de 1901 en el concurso de novelas cortas convocado por la revista *Blanco y Negro*; también en 1901 publicó su novela *Huella de almas*).

En el otro extremo, la crisis del Realismo, determinada por el desgaste de la fórmula narrativa zolesca y por el influjo de las nuevas corrientes filosóficas espiritualistas desde finales de los años ochenta (Oleza, 1989 y b), conduce a una inquestionable renovación de la prosa narrativa (Calvo, 1991, págs. 61-67; Lissorgues & Salaün, 1991), cuyos frutos más granados corresponden a la producción literaria de la siguiente centuria.

La renovación estilística es uno de los puntales de dicha *renovación narrativa*, y en ella desempeña un papel primordial el escritor andaluz Salvador Rueda, quien en sus novelas y en sus colecciones de cuentos como *El cielo alegre* (1887, 1896), *Sinfonía callejera* (1893) y *Bajo la parra* (1897) configura una prosa poética que resulta de la utilización de los procedimientos retóricos, de signo modernista, previamente empleados en su poesía.

La renovación de la narrativa en un nivel más amplio nos lleva a la prosa del raro Silverio Lanza (1856-1912), que constituye una subversión del modelo literario realista tanto en ideología como en técnicas (Vegas, 1983). Por lo que concierne a la primera, Lanza rechaza el orden social establecido y propone un nuevo orden incompatible con la ideología dominante; en cuanto a las técnicas, abandona los preceptos de la verosimilitud, la objetividad y la función moralizante de la obra literaria, así como el recurso a la descripción característicos del Realismo. El interés del narrador se centra en la manipulación del lenguaje para alejarlo del retoricismo de la prosa decimonónica y convertirlo en acción y diálogo. Por último, en la relación entre el autor y su público, la narrativa de Lanza es muy poco convencional: introduce una manifiesta confusión entre autor-editor-narrador, y ofrece unas perspectivas de recepción sustancialmente distintas de las de la narrativa contemporánea, al exigir de su lector un nivel de competencia cultural, literaria y lingüística superior al del receptor contemporáneo, y al

incitarle a participar activamente en la interpretación del relato (Azorín, 1947a, pág. 781; García Reyes, 1979, págs. 64-65). Silverio Lanza, tanto en los relatos citados como en *Mala cuna y mala fosa* (1883) y *Artuña* (1893), constituye un precedente incuestionable de los escritores de la generación de fin de siglo (Saavedra, 1993, págs. 41-48), tal y como reconocen, por ejemplo, Azorín (1947a, 1956) y Baroja (1904, 1973); aunque también alcanza a algunos inmediatamente posteriores como Ramón Gómez de la Serna, con el que comparte el gusto por el humorismo (Saavedra, 1993, págs. 97-134).

Otro precedente indiscutible de la generación de fin de siglo (integrante de ella para Gallego, 1997, págs. 11-27) tanto por sus planteamientos ideológicos (recogidos en *España filosófica contemporánea*, *Idearium español* y *El porvenir de España*) como por su afán de renovación del modelo narrativo realista (Agudiez, 1972, pág. 46), en una apuesta por la modernidad estética (Santiáñez-Tió, 1994), es el granadino Ángel Ganivet, autor de dos novelas, *La conquista del reino de Maya por el último conquistador Pío Cid* (1896) y la inconclusa *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898), y de un drama, *El escultor de su alma* (1898), que componen, conjuntamente, el ciclo de Pío Cid. Este último, que constituye en parte una prolongación de la novela precedente, es considerado como la culminación de la obra de Ganivet (Herrero, 1966a, págs. 133-136; Olmedo, 1965a, págs. 255-278; Rivkin, 1983, págs. 27-32).

Las dos novelas, a las que confiere unidad el protagonismo único de Pío Cid (personaje polimórfico [Santiáñez-Tió, 1994, págs. 294-338], con resonancias galdosianas [Agudiez, 1972, págs. 151-161; Ricard, 1958, págs. 494-497], alarconianas e ibsenianas [Agudiez, 1972, págs. 161-166, 172-176]) y la presencia de algunas constantes espirituales (Herrero, 1966a) y filosóficas (García Lorca, 1952; Olmedo, 1965a, págs. 44-74), responden por lo demás a concepciones muy distintas. Así, en tanto que la crítica más reciente (García Sarriá, 1982; Gullón, G., 1992; Rivkin, 1983, págs. 38-42; Santiáñez-Tió, 1994) coincide en señalar la modernidad de *Los trabajos*, *La conquista* sólo es estimada en los mismos términos por Santiáñez-Tió (1994, págs. 20-24); son también obras muy distintas en su traza literaria (Fernández Almagro, 1952, págs. 233-234), en su concepción del hombre y de la humanidad (Olmedo, 1965a, págs. 182-204), y en su planteamiento sobre el tema de la regeneración española (Parker, 1982). Por último, en tanto que la primera ha despertado escaso interés (salvo excepciones como la de Olmedo [1965b], que la conceptúa como la obra maestra de Ganivet), la segunda es considerada la mejor novela del autor y una de las mejores del período.

La conquista es una novela de índole satírica, como el propio autor señala en cartas a Navarro Ledesma (Ganivet & Navarro Ledesma, 1965, págs. 303-308), y en tales términos ha sido analizada por los críticos, que ven en ella una sátira del colonialismo belga y de la sociedad y la política de la España de fin de siglo (Agudiez, 1972, págs. 72-100, 103-114; Fernández Almagro, 1952, págs. 230-232; Rivkin, 1983, págs. 24-26; Santiáñez-Tió, 1994, págs. 119-121, 132-169), una alegoría sobre la historia de Europa y de la civilización occidental en los últimos siete siglos (Olmedo, 1965a, págs. 156-179, 182-187; 1965b, págs. 334-335), o una crítica del evolucionismo, de las reformas y del progreso material (Franco, 1965). La sátira oculta que atraviesa el relato no obsta para que, a la luz del sueño del narrador, el mensaje final sea positivo, traduciéndose en una defensa de la con-

quista espiritual efectuada por Pío Cid, de la acción interior frente a la acción bélica.

La primera novela de Ganivet es un relato de estructura clásica, conducido por un narrador en primera persona cuyo discurso se configura en forma de memorias manuscritas y de sueño. Relato polimórfico y episódico, según Santiáñez-Tió (1994, pág. 136), en su composición se dan cita ingredientes de la novela de aventuras exóticas y de los libros de viaje (Agudiez, 1972, págs. 57-70, 81-93; Fernández Almagro, 1952, págs. 229-233, 236-246; Osborne, 1955; Santiáñez-Tió, 1994, págs. 117-230) y otros procedentes de las historias de los conquistadores españoles en Indias, que se suman al conocimiento que de la política colonizadora belga posee el autor.

La segunda novela de Ganivet ha sido objeto de interpretaciones de orden ideológico, biográfico y literario. Fernández Almagro (1952, págs. 246-267) propone una lectura de la misma a la luz del intelectualismo de 1898; Olmedo (1965a, págs. 209-215) la explica en términos pedagógicos como un reflejo de las ideas ganivetianas sobre educación, aunque reconociendo la multiplicidad de lecturas de que es susceptible (*Ibíd.*, págs. 215-217); Agudiez (1972, págs. 119-126) incide en los extremos de la abulia y la indolencia y de la educación como remedio frente a ellas; Rivkin (1983, pág. 32) la considera como novela de búsqueda espiritual; para Santiáñez-Tió (1994, pág. 237) constituye un análisis de la situación social y de las contradicciones del hombre de letras moderno.

La interpretación autobiográfica ha sido una de las más reiteradas en relación con *Los trabajos* (Agudiez, 1972, págs. 132-148; Herrero, 1966b; Rivkin, 1983, págs. 32-38); Laffranque (1980) achaca el recurso a la autobiografía al vehemente deseo de comunicación y al propósito educativo que guía al autor; Santiáñez-Tió (1994, págs. 338-354) la explica como reflejo de la voluntad autocreadora de su autor e identificación de la búsqueda personal de sí mismo con la creación artística (algo que ya había señalado García Lorca, 1952, pág. 34). Otras lecturas, en fin, estiman esta novela como exponente incuestionable del modernismo literario (Gullón, G., 1992; Santiáñez-Tió, 1994, págs. 231-239), vinculada en particular con la estética simbolista (Rivkin, 1983, págs. 48-55; 1986).

Técnicamente, *Los trabajos* es un relato mucho más novedoso que *La conquista*, tanto por la diversidad de voces narrativas que se subsumen en la del narrador principal, como por la de géneros y tipos de discurso que se entremezclan en el tejido textual de la novela (cuento, artículo, poesía, narración, diálogo). De todo ello resulta un relato de estructura fragmentaria pero coherente (Rivkin, 1983, págs. 42-48; Santiáñez-Tió, 1994, págs. 234; 255-294), como ya apuntara Unamuno en carta al autor de 14 de octubre de 1898:

Es como novela de poquísima liga, descosida (cargo que también a mí se me hace) muy llena de disertaciones teóricas y en que casi todos los trabajos de Pío Cid se quedan al aire, sin terminación o acabamiento. Se ve, desde luego, que el relato es poco más que una excusa para ir ensartando disertaciones de unas y otras cosas (Gallego Morell, 1997, pág. 137).

Otros dos textos ganivetianos, incluidos en el *Libro de Granada* (1899; véase Gallego Morell, 1989) pueden considerarse relatos de ficción; tanto *En el aire*.

Las ruinas de Granada (ensueño) como *En el Avellano*. *De mi novia la que murió* son narraciones de carácter fantástico y de ambientación romántica; el primero de ellos, además, presenta notas características de la fantasía científica, modalidad narrativa de escasa presencia en la literatura española del período (Dendle, 1995; Mainer, 1988, págs. 148-151).

En la misma línea de renovación narrativa se sitúan los primeros libros de prosa de los autores de la generación de fin de siglo, casi todos ellos colecciones de cuentos. Valle-Inclán publica *Femeninas* (1895) y *Epitalamio* (1897), Manuel Bueno, *Cuentos e historias* (1896) y *Almas y paisajes* (1900); Azorín, *Bohemia* (1897); Benavente, *Figulinas* (1898); Baroja, *Vidas sombrías* (1900); Unamuno, su primera novela, *Paz en la guerra* (1897), y Gregorio Martínez Sierra obtiene su primer éxito literario al ganar en 1900 el concurso de novelas cortas convocado por la *Biblioteca Mignon* con su novelita *Almas ausentes* (a la que seguirá *Horas de sol* en 1901). No hay que olvidar, no obstante, que este proceso de renovación se inicia en la obra de los grandes escritores del Realismo (Clarín, Galdós y Valera, entre otros), que escriben algunas de sus mejores novelas en esta década; de este empeño resultan relatos como *Su único hijo* (1891), *Realidad* (1889), *Nazarín* (1895), *Misericordia* (1897) y *Morsamor* (1899).

Un testimonio incuestionable de este ambiente de renovación lo constituye el libro de José M.^a Llamas Aguilanedo (1875-1921). *Alma contemporánea* (1899, ed. 1991), tratado de estética en el que confluyen todas las preocupaciones médico-antropológicas, sociales y literarias del autor, y primer estudio de conjunto de la estética de la modernidad (Ara, 1990; Calvo, 1990). En el libro, Llanas ofrece una reflexión sobre el panorama de tendencias y escuelas que se le abren al arte en el fin de siglo y una propuesta estética nueva, el emotivismo, que implica una sustitución de la razón por la emoción como motor de la creación literaria, apoyada en la superación del naturalismo francés y la exaltación del individualismo (Broto, 1992, págs. 285-389; Calvo, 1990, págs. 42-49; Mainer, 1989b). Esta nueva estética la aplica luego Llanas a las novelas que publica en los primeros años del siglo, *Del jardín del aníor* (1902), *Navegar pintoresco* (1903) y *Pityusa* (1907), en particular a la primera de ellas (González Blanco, 1909, págs. 999-1001; Calvo, 1991).

7.6

La literatura española de viajes en la segunda mitad del siglo

A través de los siglos, las crónicas de viaje aparecen determinadas y aun afectadas por la historia, dando cuenta de ella y presentando el transcurrir de civilizaciones y sociedades. Es evidente que estas obras forman un cuerpo importante en la literatura narrativa, a pesar de que algunos críticos como Fry no las comentaran en sus estudios (Fry, 1967). La crónica de viaje es, sin embargo, lite-

ratura narrativa por excelencia; páginas donde el autor narra el mundo que recorre y el impacto que éste le produce; narración que se fundamenta en un triángulo: mundo, viajero y lector.

Es conveniente recordar a los viajeros anteriores a la época que tratamos, pues fueron quienes sentaron modelos de rutas que había que seguir y asuntos de que tratar. El siglo XVIII fue la época de importantes expediciones botánicas españolas al Nuevo Mundo. A principios del reinado de Felipe V, Jorge Juan y Antonio de Ulloa acompañaron a los ilustres científicos La Condamine, Pierre Bouguer y Louis Bodin. Más adelante, Pedro Löföling, discípulo de Linneo, fue enviado por Fernando VI al Orinoco. La expedición de Hipólito Ruiz y José Antonio Pavón iba destinada a los reinos de Perú y Chile. Otra, inspirada en las investigaciones botánicas de Celestino Mutis, fue enviada al reino de Nueva Granada (Colombia). Martín Sessé se dirigió a Nueva España en 1787; visitó gran parte del territorio de California, Guatemala, México y algunas islas del Atlántico. En 1789 el famoso navegante lombardo Alejandro Malaspina, subvencionado por Carlos IV, emprendió su vuelta alrededor del mundo. Su viaje prolongado, ya que invirtió en él más de seis años, es un antecedente del realizado por Darwin a bordo del *Beagle*. El recorrido comprendió las costas atlánticas de Sudamérica, las islas Malvinas, Tierra de Fuego, navegación de la costa americana por el Pacífico y llegada a México.

Sobresale entonces el nombre de Félix de Azara, enviado para definir los límites del territorio español en la frontera con el Brasil. Fue comisario y comandante de los límites españoles en el Paraguay desde 1781 a 1801. Su libro *Viajes por la América meridional*¹⁶ contiene la descripción geográfica, política y civil del Paraguay y del Río de la Plata. Llevó a cabo su objetivo por medio de un largo y peligroso viaje, pero las penalidades sufridas durante el trayecto no disminuyeron su curiosidad. Quiso conocer los cuadrúpedos y aves de la región y tomó el partido de describirlos minuciosamente. Clasificó sus notas y discutió las enseñanzas de Buffon. El nombre de este importante viajero se encuentra no pocas veces en las páginas del *Viaje de un naturalista alrededor del mundo* de Darwin.

Ya en el siglo XIX, los botánicos españoles habían casi cesado sus actividades exploratorias, pero no completamente. Con todo, interesa señalar también la Real Expedición Marítima de la Vacuna, que tuvo lugar de 1803 a 1806. Era una misión llevada por Francisco Xavier Balmis con el objeto de extender la vacuna antivariólica por las islas del Caribe, Sudamérica, México, Guatemala, las islas Filipinas y China¹⁷. Algunos acontecimientos de este viaje se pueden leer en cartas y partes oficiales aún inéditos.

¹⁶ El libro fue publicado primeramente en francés con una noticia sobre la vida de Azara y escrito por C. A. Walckenaer, enriquecido con notas de C. Cuvier (París, 1808). Más tarde fue traducido al castellano por Francisco de las Barras y Aragón y publicado en Madrid en 1902.

¹⁷ Véase al respecto Michael M. Smith, *The «Real Expedición Marítima de la Vacuna» in New Spain and Guatemala*, Philadelphia, The American Philosophical Society (1974); G. Díaz de Yraola, *La vuelta al mundo de la expedición de la Vacuna*, Sevilla, Academia de Medicina (1948).

Los textos de viaje por otras partes del globo revelan las turbulentas circunstancias históricas de principios del siglo XIX. En Oriente, los cuarteamientos del imperio turco-otomano, la exaltación de las nacionalidades que desataron el ideario y las tropas de Napoleón se reflejan en las crónicas. El viaje a Oriente, es decir, a Estambul, a las posesiones otomanas en los Balcanes, a Egipto y Jerusalén era casi una misión para los europeos del siglo XIX, entre quienes se cuentan Chateaubriand, Lamartine, Burton, Byron, Nerval.

Cierto que hubo viajeros españoles al oriente musulmán a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, pero ni por la calidad de sus escritos, ni por el número, se comparan con la nómina de escritores que procedían de Inglaterra, Francia y Alemania. Destaca entre los españoles el interesante personaje Francisco Domingo Badía Leblich, quien, disfrazado de príncipe abasí, viajó por casi todos los países musulmanes y fue el primer cristiano que pudo entrar en La Meca. Había sido enviado por Godoy, quien quería que el viaje «pasase solamente por científico... mas cuyo objeto principal era inquirir los medios de nuestro comercio en las escalas de Levante, desde Marruecos a Egipto, y hacer lo mismo sobre los planes y medidas que convendría adoptar para montar nuestro comercio en la región de Asia con entera independencia de las demás potencias de Europa»¹⁸. El viajero, protegido por su falsa identidad, se pudo desplazar y tomar documentación importantísima sobre la política y el comercio¹⁹.

En el espacio comprendido entre 1808 y 1830 surgió en España el interés por el África negra. Marcelino Andrés y Andrés recorrió durante dos años (1830-1832), los reinos de Dahomey, Achanti, Oria, Badagar y otros puntos de África. Su crónica tiene sobre todo valor documental²⁰. También lo tiene la crónica del teniente general don Crispín Ximénez de Sandoval, miembro de una comisión militar que España envió a Argelia en 1844 y que recorrió Egipto, pasando desde El Cairo a Jerusalén, a través del desierto. Visitaron Damasco, Beirut y Constantinopla, con el objeto de juzgar el interés histórico y táctico de esas regiones.

7.6.1. El siglo de los viajes

El siglo XIX es el momento de los grandes viajes. El desarrollo comercial y la gran expansión colonial de Europa promueven entonces exploraciones para investigar las condiciones económicas y geográficas de los territorios. También lo hacen la curiosidad científica y la afición al descubrimiento y a la investigación. Es la época de las expediciones a los lugares más recónditos del globo. En

¹⁸ Cit. en Husayn Abu-Orabí, «El mundo árabe a través de viajeros españoles durante el siglo XIX», *Almenara*, 2 (1972), págs. 25-35.

¹⁹ Producto de su recorrido es la hermosa crónica *Viajes por África y Asia realizados y explicados por Domingo Badía Leblich utilizando el nombre de Príncipe Alí Bey el Abasí*, Valencia (1836). Esta obra fue publicada originalmente en francés: *Voyages en Afrique et en Asie*, París, Didot (1814).

²⁰ Marcelino Andrés, *Relación del viaje de Marcelino Andrés por las costas de África, Cuba e isla de Santa Elena (1830-1832)*, ed. Agustín Jesús Barreiro, Madrid (1932).

ese siglo no se tienen en cuenta límites ni barreras geográficas; ejemplo de ello son los formidables viajes de Humboldt y Darwin, los de David Livingston, los recorridos asiáticos de Sven Hardin, los de Colquhoun y Hallet por la China, Hans Meyer por los Andes, los del geógrafo Prjvalsky por el desierto de Gobi. Otros muchos nombres se pueden añadir a la lista: Burton, Bates, Stanley, Fromentin...

Había también viajes de placer, deportivos y educativos. Se asiste entonces al nacimiento del turismo masivo. El desarrollo del ferrocarril y el vapor facilitaban los viajes y reducían su costo. Con la introducción de los billetes impresos se estandarizaron las tarifas, los equipajes se manejaban sin tantos riesgos, y surgió el provechoso negocio de construir nuevos hoteles y de administrar empresas marítimas y agencias de coches. Los viajeros se centuplicaron, y fue entonces el momento oportuno para el nacimiento de una nueva ocupación, la de agente de viajes, que ayudaba a planear las rutas, a llegar al destino elegido, a proteger al viajero del fraude y a organizar las visitas de interés. El modelo de los agentes de viajes, Thomas Cook, nació casi con el siglo, en 1808 en Melbourne. Hacia 1842 tantos conocidos y amistades le habían pedido ayuda en la planificación de sus viajes, que decidió dejar su negocio de tornero y dedicarse a esa actividad profesionalmente. Se calcula que hacia 1868 había unas 200.000 personas con viajes organizados por Cook. Fue él quien abrió el Oriente al turismo. No había entonces vapores de Marsella a Alejandría, el primer bote por el Nilo apenas había sido establecido y tardaba tres días el trayecto entre Alejandría y El Cairo, que no contaba con hoteles, sino tan sólo con algunos *khans* nativos. Cook salió hacia Egipto y Palestina en el invierno de 1868 para revisar la ruta, y a su vuelta organizó la primera excursión de peregrinos. Por fin, en 1872, consiguió realizar la ambición de su vida; conducir el primer viaje alrededor del mundo. Él y sus seguidores hicieron turista a la clase media.

Muchos viajeros dieron cuenta escrita de sus trayectos. Y el material es tan abundante, que parece ser que para ellos el deseo de participar sus impresiones y aventuras era tan imperativo como el propio viaje. Estos escritores improvisados provienen de todo tipo de profesiones y medios sociales: diplomáticos, exploradores, religiosos, militares, embajadores, funcionarios, médicos, científicos, ingenieros, botánicos, naturalistas... El objeto de su viaje es diverso, y asimismo las formas de escribir el relato; pueden ser simples guías de viaje, cartas, diarios, relatos, autobiografías, etc. Se abarca en estas narraciones una gama amplia de estilos. A veces son objetivas, escuetamente informativas, a veces líricas y revelan las sensaciones íntimas del autor. Pueden ser escritos organizados o simples notas, o renglones escritos con espontaneidad. Los temas que los autores prefieren son igualmente variados. Algunos viajeros destacan pequeños cuadros sin nombres: un crepúsculo al borde del Nilo, la melancolía nocturna en una ciudad extraña..., otros perciben el aspecto más deslumbrante o pintoresco: una catarata, un volcán, la multitud en un bazar. Ciertos autores son eruditos, y discuten complejas cuestiones lingüísticas, arqueológicas, filosóficas.

Las diversidades de las crónicas son obvias, pero hay un común denominador a todas ellas. Esta literatura más que cualquier otra mostró lo que era el encuentro directo con la naturaleza y con otros hombres, y por ello, tal vez su más formidable legado esté en su metodología: el viajero de mediados del siglo XIX

va en busca del hecho, e inauguró el hábito de construir sus hipótesis sobre la base de la observación y el escrutinio de las realidades. Los viajeros proponían una manera de ver las cosas y los seres, y cambiaron los estudios teóricos por un laboratorio: el mundo.

La meta principal de las crónicas de viaje del siglo XIX era proporcionar al lector una información exacta sobre lo que se había visto. Para lograrlo, los escritores utilizaban sus conocimientos, que, unidos a la observación directa de la realidad, permitían el entendimiento de los procesos del universo. Tal propósito marca las funciones principales del autor: el observar, para luego documentar, registrar, señalar. Esos actos, predicados grandemente por el interés que la época concedía a la materia, condicionaron la conciencia visual y determinaron el minucioso examen de la región visitada. Se trataba de trabajar con los materiales directos del universo, con datos proporcionados por la naturaleza, estar en continuo intercambio sensorial con el mundo externo. La descripción en esa escritura está casi determinada por la evidencia de los sentidos, que representó el retorno a un conocimiento sensual y directo de las cosas y seres.

7.6.1.1. **La naturaleza**

Era el momento de considerar al mundo como legible y penetrable, como texto concreto ante los ojos del viajero naturalista, geólogo, zoólogo..., que iba encontrando marcas, trazas, huellas e impresiones que le permitían leer la formación y evolución de la tierra. La fascinación decimonónica por la geología es evidente en las crónicas. La tierra atrae a los viajeros en razón de su propia constitución física, material. Por ello, muchos recorridos se presentan casi como una conquista geológica del suelo. Hace notar Almagro que el paso de la cordillera desde Mendoza en Argentina hasta Santa Rosa en Chile es delicioso e interesante:

Un artista o un hombre de ciencia encuentra gran interés en el viaje. El primero admira mil bellezas naturales, caprichosas y variadísimos paisajes sorprendentes por su sublimidad y panoramas espléndidos que la naturaleza ha formado en esas gigantescas montañas, el segundo puede estudiar la gradación de las rocas, los bellos pórfidos, granitos, basaltos, cuarzos y calizas, que según elevación y topografía soportan un aluvión, donde la vegetación va minorando en razón de la altura... hasta desaparecer completamente (Almagro, 1984).

Almagro no es un caso único. Otros viajeros no cesan de admirar y detallar la constitución de la tierra que pisan. Sus materiales les fascinan y son anotados con todo detalle y en todas variaciones; desde el polvo hasta las rocas. Detalla Jiménez de la Espada el camino de Pelileo a Moya, todo de arena menuda, volcánica, bajo la cual «se encuentra tufo, lava volcánica, con grandes trozos de fraquita... Algunas quebradas muestran un conglomerado de cemento cálcico muy blanco y muy bello en trozos menudos» (1928, pág. 94). Atraen a los viajeros las formas más bellas, los arabescos del ágata, el transparente lustre de la roca, las vetas coloridas del mármol, y se descubre en esos párrafos al explorador que

siente bajo sus pies el terreno y al observador que lo contempla científica y estéticamente.

Interesan los cuerpos impenetrables de las rocas, la multiformidad y solidez de sus masas. Encarnan la solidez del mundo y su recalitrante autonomía de la cultura humana. Ciertos viajeros aprecian sus formas escultóricas. Otros aventuran ideas sobre la antigüedad del terreno. Benítez detalla: «Terrenos con conchas y pequeños mariscos petrificados, que nos hicieron comprender que aquella parte del África había estado cubierta de agua y que elevado el terreno por alguna convulsión geológica, [las rocas] habían sido precipitadas a otros parajes más bajo las aguas que lo cubrían y quedó allí cuanto ellas pudieran arrastrar» (Benítez, C., 1899, pág. 25).

Las grutas y cuevas, ya apreciadas en siglos anteriores, se veían ahora con renovado interés. Las controversias que la geología implicaba en la aceptación textual de las Escrituras podían a veces resolverse y aun reconciliarse en esas formaciones que se consideraban la matriz universal de la materia y expresaban la potencia de la corteza terrestre. Antonio Perpiñá en su viaje por Cuba admira la elemental grandeza de esas formaciones e interpreta su composición y origen geológico: «Todo aquel grandioso cataclismo no es otra cosa que un caos informe de soberbias rocas de caliza, con su contenido de magnesio y óxido de hierro». La gruta de Cubitas le provoca también sensaciones estéticas, se emociona ante las estalactitas y le pasma que esa obra de arte haya sido producida por la naturaleza, que ha opacado al genio humano, «la naturaleza imita al arte y lo supera, todo es bello y grandioso, es de un gusto superior al estilo corintio, al gótico y al árabe». Es en esa concreta existencia física donde cree encontrar el viajero señales de la presencia sagrada, «es de un gusto divino que viene pregonando la infinita belleza del Ser supremo. Es aquel conjunto prodigioso... que eleva el alma al creador» (Perpiñá, 1889, págs. 170-182).

El estudio de las montañas y la investigación sobre las causas de su formación apasionaron a los viajeros, que se muestran intrigados por la compleja estructura de sus capas, por los relieves escultóricos logrados por agentes erosivos. El reconocimiento de esas singulares formas de la tierra conducían a conceptos temporales milenarios. Así lo hace notar Abargues del Sostén cuando se detiene ante las montañas Semien de Abisinia: picos de granito, de magnitud enorme, de formas extrañas y fantásticas. Precipicios vertiginosos, masas de negras rocas «a las que el tiempo ha dado formas siniestras y que parecen amontonadas por la mano de furiosos gigantes» (Abargues, 1883b, pág. 30). El autor hace retroceder el paisaje a una antigüedad titánica y menciona una de las rocas más discutidas por la geología: el granito, asignado como muy remoto, a una época que iba más atrás que el *Génesis*.

Atrae a los cronistas la arquitectura natural y la escultura irregular que presentan. González Parrado señala la mezcla de lo amorfo y formas raras en las tallas de la cordillera del Dromedario, en la isla de Tawi-Tawi, cerca de Bongao: «Un revuelto caos de dislocadas peñas, conformadas de tal suerte, sin duda, después del sacudimiento volcánico que resquebrajó sus infinitas grietas la costra de aquella tierra y modeló en caprichosa forma las montañas» (González Parrado, 1886, II, pág. 242). Otras veces los viajeros creen notar en las montañas formas de figuras concretas, como lo hace Jiménez de la Espada ante los promontorios

que guardan la entrada de la Bahía de Guanabara en Río de Janeiro (1928, pág. 48).

Los volcanes interesaban como dominio telúrico, amenazante y terrible. Varias expediciones tuvieron como propósito el estudio de esas formaciones tan discutidas. La *Revista de Geografía Colonial y Mercantil* de Madrid, reporta, por ejemplo, los acontecimientos y discusiones que provocaron las ponencias del Congreso Geológico Internacional llevado a cabo en México con excursiones a las regiones neovolcánicas de Jalapa, al cráter de Jorullo y al volcán de Colima.

Se describen estas formaciones dominando la región, humeantes, «como gigantes dormidos y temibles». En los Andes se distinguen «la magnífica mole de hielo del Chimborazo, el estruendo y las llamas del Sangay, los torrentes de humo negro que arrojaba el soberbio Cotopaxi» (Almagro, 1984, pág. 74). En la crónica de Rajal y Larré por las Filipinas, el Mandarangang aparece animado por vida propia: «La enorme y ruidosa respiración de las solfataras, ... algo como el estentóreo aliento de un gigantesco monstruo» (Rajal y Larré, 1891, págs. 68-69). Se trata también de un nuevo sentimiento estético que comprende asimismo el horror, tragedia, espectáculo, melodrama.

La ascensión a la montaña o el volcán por el viajero es un episodio que aparece a menudo en las crónicas, y se convirtió en verdadera metáfora de la conquista de la naturaleza. De la ascensión al Chimborazo tenemos detalles proporcionados por Isern, el botánico de la Comisión Científica del Pacífico, y por Jiménez de la Espada, que estuvo perdido en el cráter durante varios días, pues aun allí había sacado su cuaderno de apuntes para tomar nota de todo (1928, pág. 134).

Si las montañas tenían su atractivo, lo tenían igualmente las planicies y desiertos. Se admiran sus variadas manifestaciones, la sabana sudamericana, la planicie de Bogotá, los pantanos de Bolivia. Rusiñol recorre la pampa argentina en ferrocarril, «allí llanura y siempre más llanura, con aquella línea donde acaba la tierra, el cielo que parece más amplio, y que hay más, y que se ve más, y encima la cortina extendida, el vacío más inmenso y más amplio que puede soñar el hombre». En esa soledad, sólo a veces se ve una bandada de pájaros, un humo a lo lejos, signos remotísimos de vida. Este paisaje viene a ser, concluye el viajero, «un desierto de verdor, un desierto de campos, un bocado de Geografía: lo que habrá de ser nuestro planeta cuando a fuerza de lluvias y aguaceros se hayan borrado todas las montañas y no sea sino una esfera redonda por el éter del espacio» (Rusiñol, 1911, pág. 14).

La tierra petrificada por el sol es curiosamente observada, como lo son todos los tipos de permutaciones en la tundra, estepa, sabana, maquis, todo paisaje expuesto y desolado. Pero el terreno árido que más fascinó fue el desierto. A veces interesaba como fenómeno climático, otras como mito de ausencia, de vida y vegetación, en ocasiones como escenario estético. Muchos viajeros españoles describen como verdadera epopeya la travesía por esas regiones. Rada y Delgado se detiene en Tebas, abandonada, aniquilada por la arena. Rivadeneyra se aventuró en el desierto de la sal en Irán. Pero fue a Benítez a quien correspondió ser el viajero del gran desierto. En el otoño de 1879, Oskar Lenz había sido comisionado por la Sociedad Africana de Alemania para salir desde Ceuta y recorrer el territorio de Marruecos, y sobre todo, contribuir al conocimiento de la cadena

del Atlas. Pero el explorador quería dar mayor extensión a su empresa y decidió atravesar el Sahara, llegar hasta Tumbuctú y de allí partir al Senegal. Para realizar ese proyecto se puso en contacto con Cristóbal Benítez, un español de Tán-ger, que iba a ser su intérprete. Ambos viajeros escriben crónicas que resultan verdaderos poemas a las regiones inexploradas del gran desierto.

A pesar de estos intereses, la obra maestra de la naturaleza fue para los viajeros del siglo XIX la selva tropical. Ésta era la metáfora que corroboraba la idea de un universo primitivo pleno de poder, y la creencia científica de que la sustancia orgánica estaba animada de vida. La naturaleza revelaba allí su fantástica exuberancia, la energía vegetal, que parecía descartar toda intervención humana.

Son muchos los nombres de naturalistas que habían quedado asociados a las regiones tropicales americanas desde fines del siglo XVIII. Juan Celestino Mutis, Hipólito Ruiz, Humboldt, d'Orbigny, Félix de Azara y sobre todo Darwin²¹. En los años que estudiamos España intentó incorporarse a esas investigaciones, enviando a la Comisión Científica del Pacífico, una expedición de naturalistas que tuvo lugar de 1862 a 1865. Entre sus miembros estaban Martínez y Sáez, Jiménez de la Espada, Isern y Almagro, que realizaron «el gran viaje» por el Amazonas. Partieron de Guayaquil, y descendiendo por el Napo y el Amazonas, llegaron hasta Manaos y el Gran Pará. Entre las especulaciones que estos investigadores hicieron de su trayecto, la más específica y sistemática es la que Espada hace sobre la topografía y botánica de la región amazónica. Este estudio, que asombra por ser un temprano acercamiento al darwinismo, establece las condiciones que permiten la difusión y la mezcla de las especies más variadas y peregrinas, y formula la peculiar ecología de la zona (1928, págs. 200 y ss.).

A las densas selvas del Indostán también llegaron viajeros españoles. Entre otros, Melchor Ordóñez y Ochoa, que describe la región con sus manadas de elefantes, chacales y tigres (1882, págs. 415-420). Impresiona la pintura que logra Dupuy de Lome en Ceilán; un mar de exuberantes árboles, helechos rampantes, ríos detenidos por masas de ninfeas, «monos que saltan de rama en rama, serpientes que se enroscan en las palmeras» (Dupuy de Lome, 1877, pág. 137). Rafael de Aragón describe la jungla de Java que produce «el mismo efecto que una catedral natural» (Aragón, 1954, pág. 16). El tema se completa con la exploración de la jungla africana que hace Iradier, subrayando la belleza del paisaje pero insistiendo en que es «impenetrable al hombre, inhospitalario y hostil»:

Las selvas africanas son la desesperación del viajero. Sobre un terreno húmedo, blando, encharcado, compuesto de capas superpuestas de vegetales en descomposición que los siglos han ido amontonando, se elevan variedad inmensa de vegetales buscando la luz del sol y alcanzando alturas considerables. Sus ramas se entrelazan, se unen y se confunden formando una bóveda es-

²¹ El viaje del *Beagle* fue fundamental en la elaboración de las teorías darwinianas. Véase Charles Darwin, *The voyage of the Beagle*, ed. Leonard Engel, Garden City, New Jersey, Doubleday (1962); *The autobiography of Charles Darwin, 1809-1888*, ed. Nora Barlow, Nueva York, Nueva York University Press (1969); *The Darwin reader*, eds. Marston BATES y Philip S. Humphrey, Nueva York, Schribner (1956). Alan Morhead, *Darwin and the Beagle*, Nueva York, Harper and Row (1969).

pesa de hojas variadas por su color, tamaño, figura, impenetrable a los rayos del sol, y guardadora de una atmósfera densa, pesada, saturada de humedad y venenosa de miasmas que despiden un olor nauseabundo y característico, muy parecido al olor de un cementerio mal cuidado. Se yerguen en el aire los troncos gigantescos, raíces aéreas, y por tierra cadáveres monstruosos del reino vegetal derribados y medio enterrados, espesos cañaverales, ramas espinosas, tallos velludos y escamosos, abigarrados, lisos como el mármol y estriados como las columnas de la antigua arquitectura... una riquísima variedad de lianas y enredaderas de diámetro de un hilo algunas, gruesas las otras como troncos de roble oprimen los vegetales... (Iradier, 1887, págs. 126-127).

En este mismo tono, Villaamil destruye la imagen edénica de los trópicos, como lo hace Ramón y Cajal al referirse a su experiencia en Cuba: «Hay allí suntuosa orgía de formas y colores», «la fauna de los trópicos parece imaginada por un artista genial» pero «aquel paraíso encantado es sencillamente inhabitable para el europeo...» (Ramón y Cajal, 1947, pág. 249).

En estos viajes, el estudio y recolección de plantas era primordial. Para algunas expediciones tal era el objetivo. Pero ese interés desborda al científico, pues aunque los viajeros tuvieran otras tareas, muchos recogían muestras para pasarlas a estudiosos en España. Los cronistas acuden a menudo a los nombres científicos, y otras veces a los nombres nativos de las plantas. Para describir plantas desconocidas usan términos comparativos que pretenden dar una idea de las afinidades y diferencias con la flora europea. En la descripción hay un intenso deseo de clasificación y detalle. Espada se recrea en el delicado matiz de las orquídeas. A Almagro le cautivan los gestos de los vegetales, el movimiento de un helecho, la sensibilidad de la mimosa, los aspectos asumidos por una hoja trepadora. Perpiñá en la manigua cubana enumera «las pasionarias lauvifoliadas, cordiformes y azules, las bignonias..., las bromelias [especie de maguey o pita pequeña], las aristoloquias [flor de pato]» (Perpiñá, 1889, pág. 43).

Otros viajeros destacan el aspecto utilitario de la flora. Así, Dupuy de Lome enumera las 1.000 plantas diferentes de Ceilán, que el hombre puede aprovechar. Allí crece el árbol cuya corteza da la canela, cuya raíz es el alcanfor y cuyas hojas tienen el gusto y el olor del clavo, y de las que se saca preciado aceite. Allí se da el algodónero de flores rojas, el plátano, la piña, el mango y el mangostín, el regaliz, la planta con que se hace el *arrow root*, la pimienta, el ricino, la hierba limón... (1877, págs. 270-271).

La fauna es también objeto de gran atención, subrayándose lo peregrino de esos animales. Hay abundancia de reptiles: el caimán o yacaré, el cocodrilo, la iguana, el lacertídeo, ya solo, ya junto al gecotídeo, el primero corre con ligereza, el segundo se aleja dando saltos. También se da amplio espacio a los ofidios y a otros habitantes raros de los bosques, murciélagos que duermen en los troncos viejos, y los que tienen ventosas y viven en las hojas tiernas de los plátanos... La descripción de las admirables y fantásticas aves tropicales recuerda el arte pictórico. Por ejemplo, una paloma, «la más preciosa de las que he visto. Toda la parte superior de ella brilla con el más vivo color purpúreo, reflejando matices cambiantes de oro y esmeralda» (Perpiñá, 1889, pág. 33). Los tamaños de los pájaros varían; desde el cóndor de los Andes hasta el minúsculo colibrí, y cientos

de aves terrestres, fluviales y marinas. Peces numerosos de mar y de río, e insectos rarísimos completan este catálogo de fauna extraña y multicolor.

Se concede gran atención en las crónicas a los fenómenos y catástrofes naturales: tormentas, tempestades de arena, inundaciones, terremotos, erupciones volcánicas. Apasiona el estudio de los vientos; desde la suave brisa de Tahití al monzón del mar de la China. El clima se anota cuidadosamente; la meteorología se vuelve en el siglo XIX una ciencia de observación y se siguen regularmente las experiencias con el termómetro y el barómetro (Defour, 1948). Otros fenómenos naturales aparecen señalados con igual cuidado; la luz del sol o la luna, el cielo estrellado, las nubes, la niebla, así como otros acontecimientos más raros, como los espejismos acústicos del gran desierto.

7.6.1.2. **El hombre**

La historia de los viajes es también la del conocimiento de otros hombres, pueblos, culturas y formas de vida muy dispares. Siempre han sido importantes en este aspecto las informaciones de los viajeros. Se sabe que desde finales del siglo XVII esta literatura era muy apreciada, sobre todo en círculos cortesanos, pero entonces se leía sobre todo por entretenimiento. El interés no pasaba del ámbito de las rarezas foráneas, y la existencia de otras culturas no era percibida como desafío. Esta actitud cambió a principios del XVIII, cuando el orden y la estabilidad del ideal clásico absolutista de la sociedad se pusieron en duda. Según Paul Hazard, ello se debió a una nueva valoración de la literatura de viajes. La aceptación de la relatividad de diferentes formas de vida puso en marcha un proceso de elucidaciones dialécticas sobre la relación Europa-Ultramar.

En los años que estudiamos, la curiosidad por los hombres de países extranjeros se había extendido rápidamente, los escritores traían notas de sus viajes donde comentaban diversas sociedades humanas. Para entonces, la posición universalista de la centuria precedente había cambiado por un marcado etnocentrismo europeo. Los viajeros del siglo XIX atraviesan diversas regiones con una curiosidad abierta a lo extraño, subrayando las particularidades de cada pueblo y tratando de ser tolerantes hacia la multiplicidad humana. Sin embargo, las poblaciones de los países visitados son tratadas con ideas raciales propias de la época, algunas basadas en el escrutinio y la tabulación de características físicas. La anatomía comparada les servía para acentuar la inferioridad de ciertos pueblos, y la antropología promovió el deseo de clasificar la aparente confusión de la condición humana. La solución más fácil y aceptada era determinar cuáles eran las razas superiores y el variado grado de inferioridad de otros pueblos. Desde estos puntos de vista describe Iriondo a los patagones, y al hacerlo destruye la leyenda del buen salvaje. La desnudez de los nativos es motivo de escarnio por parte del autor, y se subraya la superioridad de la «raza europea» (Iriondo, 1868, págs. 64-65). Esta confrontación se encuentra a menudo en los relatos como episodio casi de rigor. Muchas veces la diferencia se marca en término de algún intercambio comercial, en el que se trueca la mercancía valiosa de los indios por chucherías y baratijas. Iradier detalla el trueque en Bathurst: «Cinco minutos después de fondeado el buque atracaron unas ochenta canoas

tripuladas por negros, en solicitud de cambio de cotorras, frutas, esteras de palma y otros objetos raros, por pañuelos y chucherías de la industria europea» (Iradier, 1887, I, pág. 48). Espada relata su comercio con los indígenas del Napo que cambian oro por espejos, anzuelas y tijeras (1928, pág. 207). Domingo Melanesio reconoce que «no faltan, por desgracia entre las gentes civilizadas negociantes de poca conciencia que, movidos por el deseo de ganar, llevan en gran cantidad con sus artículos de tienda, bebidas», para embriagar a los comarucos de la Patagonia, «y de esta manera hacer su agosto, pues cuando un indio se encuentra en esas circunstancias, es capaz de dar uno de sus mejores caballos por una botella de aguardiente» (Melanesio, 1904, pág. 239).

Verdad es que algunos viajeros, como es el caso de Rivadeneyra o Murga, hicieron un serio esfuerzo para comprender y aun asimilar la cultura ajena. Otros se sintieron aun fascinados por ella, y se dio el caso, como el de Badía, Gatell o Murga, en que la magia del mundo exótico ejerció una fascinación tan absoluta sobre el viajero que éste terminó rechazando su propio mundo y absorbiéndose en el que visitaba.

Otro tema constante en las crónicas de viaje es el antagonismo del salvaje hacia el viajero. Los indios y negros se consideraban en general hostiles y el europeo creía ver en ellos un peligroso enemigo. Se destaca el fanatismo religioso de los habitantes de países musulmanes, que origina una hostilidad difícil de sobrepasar. Emilio Bonelli observó en su viaje por Marruecos que «es necesario no prescindir de que el país opondrá al viajero obstáculos, (...) un europeo (...) será siempre recibido con sequedad y groseros denuestos, como consecuencia del fanatismo tan exagerado que los domina» (1882, pág. 12). Tan sólo en la zona del sur del Pacífico y en especial en Tahití, es proverbial la cortesía y amistad con la que el viajero es recibido. Iriondo y Pardo de Figueroa coinciden en relatar el delirante entusiasmo que se adueñaba de los isleños a su llegada, y sobre todo, se admiraban de las costumbres de entregar a sus hijas al huésped para que saciara con ellas sus apetitos amorosos (Iriondo, 1868, pág. 161; Pardo de Figueroa, 1873, pág. 157).

Podemos observar en las crónicas la influencia que tuvo entonces la antropología física, pues de acuerdo con sus premisas se conforman las descripciones de los nativos. Así, Espada intenta dar un concepto de raza a veces nebuloso en el que se mezclan indistintamente rasgos culturales y biológicos. Clasifica a las diversas tribus de la región amazónica, detallando su color, la forma de sus ojos, nariz y labios, la constitución de su cuerpo. El carácter forma parte de la descripción, indicando el viajero que eran borrachos, rateros y supersticiosos (1928, pág. 130).

El rasgo que más curiosidad causa a los cronistas es el color de los negros. Algunos aceptaban la conclusión en boga desde finales del siglo XVIII, considerando que era debido a radiaciones solares. Abargues asocia la acción del aire con la del sol, explicando así el cambio de coloración que experimenta la piel de los hombres y aun la de los animales. Cambio que se verifica, nos dice, en la estación de las lluvias (Abargues, 1883b, pág. 61). Algunas teorías más extremas pasan a considerar el color como maldición divina.

Otros viajeros investigan la forma del cráneo, la estatura, diferencia en pilosidad, atribuyendo muchas de estas características al clima. Espada, aceptando la

teoría migratoria, advierte que los indios sudamericanos sufrieron una degeneración tras el éxodo de Asia, como consecuencia del clima tropical que fomenta la proclividad, los excesos en comer, y en consumir bebidas alcohólicas, la sensualidad y la pereza (1928, pág. 219).

Persistían entonces las teorías que tomaban como base los movimientos migratorios. Las discusiones sobre el color de la piel y los rasgos físicos de las razas humanas contribuyeron a formular diversas hipótesis sobre su propagación en el globo y sobre relaciones entre los pueblos distantes. Abargues del Sostén, al estudiar las diferencias fisonómicas de los abisinios, declara que en Axu, donde aún hay monumentos ptolomeicos, las facciones son puras y recuerdan a los griegos. Espada hace notar las similitudes que encuentra entre indios canelos y egipcios. «Tiñen las manos, cogote, cuello y orejas de un morado oscuro, y de anchote las caras con rayas del gusto egipcio, de tal manera que uno de ellos, de hermosa figura, por cierto, tenía indudablemente una cabeza como las pintadas por los egipcios» (1928, pág. 56).

Las mujeres indígenas eran juzgadas con más benevolencia. La negra era una figura altamente sexualizada, la mulata siempre gustó a los europeos, lo cual no es símbolo de falta de prejuicios, sino, por el contrario, prueba de egocentrismo europeo. Se admiraba la artificialidad de la china o japonesa, sus ademanes minuciosos llenos de gracia. Las mujeres musulmanas y la institución del harén producían gran curiosidad. Las judías, de evidente sensualismo en el retrato parecen escapar al antisemitismo que condenaba a los varones y eran descritas con el aspecto vulnerable y la belleza lírica de algunas figuras bíblicas. Así se perfila una figura en la crónica de Pedro Antonio de Alarcón: «alta, fuerte y bella como una Judith» (Alarcón, 1859).

Las crónicas de viaje proporcionan verdaderos compendios sobre atuendos y ornamentaciones corporales. El comandante Butrón y de la Serna describe a los habitantes de las islas Yaps en las Carolinas, indicando que «hombres y mujeres se taladran las dos orejas al cumplir los seis o siete años y de ellas se cuelgan los grandes zarcillos de abalorios, coral, Carey, ... también... suelen taladrarse la ternilla de la nariz». Es curiosa su relación del tatuaje o taraceado, de color verdinegro desplegado en todo el cuerpo (Butrón, 1885).

El juicio moral acompaña a menudo las investigaciones anatómicas. Por ese motivo, no faltaron viajeros que establecieron relaciones entre el carácter geográfico de la región de asentamiento y el grado de formación intelectual y moral de sus pobladores. El prototipo moral era el europeo, y los pueblos que en algo se asemejaban a ellos, se clasificaban con más benevolencia. Abargues del Sostén encuentra a los abisinios de mal carácter, mal gobierno, embrutecidos por los vicios, viciados de naturaleza, de modo que sólo los europeos podrían salvarlos. Ordóñez opina que los anamitas son tímidos y serviles, sucios, como se ve por su comida formada esencialmente de pescado podrido (Ordóñez, 1882, pág. 422). Los tipos raciales se estereotipaban, se opinaba que la fisonomía del indio era hermética e inexpresiva, a diferencia del africano, cuyo vivo semblante reflejaba emociones, el grueso de los labios indicaba sensualidad y la nariz aplastada equivalía a embotamiento de espíritu o animalidad perruna. Piensa Rusiñol (1894, pág. 43) que era necesario expulsar a los negros del Brasil, pues los brasileños iban ennegreciendo y degenerando la raza.

La iniciación del estudio científico del hombre se asocia con la llegada del darwinismo. La concepción del hombre como ser social provocó gran interés; se suponía que sólo el europeo había llegado a altos niveles de progreso, mientras otros permanecían en estado de animalidad. Un cronista califica el habla de los salvajes como «lenguaje término medio entre el gestoso grito del cuadrumano y la palabra del racional». El aspecto físico de ese pueblo «penumbra entre el hombre y la bestia. Su color era cobrizo oscuro, casi negro, su cabello lanudo y su edad frisaría en los treinta años; podía a nuestro juicio pasar como el más fidedigno representante de la raza primitiva» (Rajal y Larré, 1891, pág. 89). La desnudez de los nativos era también seña de amoralidad animal. Prat ve en Adén a unos chiquillos, que no le parecen hombres, «sino habitantes dignos de una casa de fieras en compañía de cualquier orangután» (1879). El canibalismo es mencionado en varias crónicas como arquetipo de todo lo monstruoso y terrible de las culturas primitivas. Iradier tiene que tratar con dos pueblos antropófagos, los pamúes y los palatitos, «que no se satisfacen con matar a sus semejantes para comerlos, sino que devoran los cadáveres y aun compran, para el mismo objeto, los muertos de otras tribus. El rey, en esos festines de carne humana, come la cabeza y los testículos; la nobleza, el pecho y los brazos, y el pueblo todo lo demás» (Iradier, 1887, I, pág. 110). La obsesión por la suciedad era otra de las formas de rebajarlos en comparación a los europeos. Luis Valera insiste en este tema durante su viaje por China, y llega al colmo de su asombro al descubrir que los chinos abonan su suelo con excrementos humanos que son allí valiosísima mercancía (Valera y Delavat, 1902, I, págs. 32-33).

El único buen salvaje es el habitante de las islas del Pacífico del sur. José Emilio Pardo de Figueroa, que llega a Tahití después de la guerra del Pacífico en 1866, describe la belleza y plenitud de las islas (Pardo de Figueroa, 1873, pág. 157). Iriondo estudia la vida colectiva de esa sociedad edénica, donde no hay disonancia entre la espontaneidad y el orden. Hace notar la inocencia y bondad de sus habitantes, que pasan la vida en eterno ocio, en ese paraíso que abunda en bienes terrenales, donde no existen ni dolor ni fatiga, ni mal, ni deseo de robo o de hacer daño, y donde ni siquiera se ven alimañas o bichos venenosos (Iriondo, 1868, págs. 263-265).

7.6.1.3. **Vida social**

Las formas de vida económica es uno de los principales intereses de los viajeros. Algunos como Rivadeneyra sobresalen en este aspecto, y su recorrido a través de Persia es por ello un valioso documento. Por cada región donde atraviesa se interesa por las técnicas de producción de los agricultores, las artesanías, la economía familiar y tribal, examina la producción de gas y la fabricación casera de alfombras. Algunos cronistas intentan descifrar las razones que determinan el sistema económico. Espada entiende la economía de las chacras del Ecuador, donde se siembran habas, zambos, naranjillos y plátanos. Muchas veces los viajeros emiten juicios negativos y juzgan los sistemas económicos en comparación a Europa. Así, Bonelli al hablar de las kabilas en Marruecos censura aquellas formas de vida, como lo hace Benítez: «Lo dejan todo a Alá... que es el gran labra-

dor, el gran comerciante, el gran industrial y el gran guerrero de estas gentes» (Benítez, C., 1899, pág. 29).

Los estudios humanos de las crónicas son ricos en detalles sobre la organización familiar de otros pueblos. Chocaba sobre todo la institución islámica del harén, tema sobre el que hay centenares de comentarios. Se pensaba en la crueldad que era tener a una mujer allí encerrada y aburrida. Antonio de Zayas en *A orillas del Bósforo* considera que el atraso en que se halla la sociedad musulmana es debido más que nada a la organización de la familia. Por de pronto la poligamia requiere mayores gastos y el harén fomenta rivalidades, envidia y celos entre las mujeres, «que no participan en la dirección del hogar y no tienen más experiencia en el mundo que la adquirida al recorrer de vez en cuando, vigiladas por sus esclavas, el Bazar» (1912, págs. 77-78). Rada considera que en Turquía, la mujer se encuentra en un «verdadero estado de abyección», completando: «Ya comprenderán nuestros lectores el efecto que a nosotros europeos y españoles había de producirnos aquella asquerosa poligamia, y cuántas gracias daríamos a Dios recordando a nuestras madres, a nuestras hermanas y a nuestras hijas por haber nacido en Occidente, y a la sombra de la bendita y redentora cruz» (Rada, 1876-1882, págs. 50-51).

Las crónicas dan cuenta minuciosa de todo tipo de habitaciones y casas, de los materiales de construcción y disposición de los cuartos. Ganivet, en *Granada la bella*, observa que desde que se llega a la Flandes francesa yendo hacia el norte, empieza a notarse el cambio en la construcción de edificios: «Techos cónicos, muy puntiagudos para que escurra el agua, los pisos habituales, montados sobre uno o dos subterráneos para defenderse de la humedad, y las calles ensanchándose a medida que el sol alumbra menos» (1961b, pág. 82). La alimentación de esos otros pueblos motiva intensa curiosidad. Los viajeros han visto, investigado y saboreado los más diversos manjares. Vicente Vera, por ejemplo, durante su viaje al Transvaal ha probado *biltong*, *blatjang*, *swartzuir*, *gesmoorde hoender...*, comida que sirve para marcar la diferencia con España (Vera, 1902, págs. 81-82).

Se describe todo lo referente a las artes, la danza y la música. Benítez da un precioso catálogo de los instrumentos musicales de Marruecos. José Zorrilla dedica varias páginas de su correspondencia con el duque de Rivas a describir los trajes de los mexicanos, sus casas, sus bailes y música:

El *jarabe*, que rompe franca y resueltamente en unos compases de boleras, se aparta ya de este aire español desde la mitad de su primera parte; las cadencias de la copla, en cuyos compases hay más notas que las que requieren las reglas del contrapunto, se sostienen o se quiebran de una manera tan agradablemente extraña y original, que hasta que el oído no se hace a ellas se le figura que el cantador se ha perdido; y su acompañamiento de baile sale de tonos y ondula y se mece, y se rasga en armonías, arpegios y trinos tan profusamente ricos y nutridos de notas, volviendo mil veces sobre sí mismo por medio de transiciones tan inesperadas, que los músicos de todos los países y de todas las escuelas escuchan con placer hasta el último de aquellos compases (Zorrilla, 1855, pág. 32).

Pero son sobre todo las costumbres más extrañas las que ocupan más amplio espacio: los fumadores de opio en la crónica de Tanco Armero, la deformación

de los pies de las chinas en la de Luis Valera, los mercados de esclavos, los eunucos en Blasco Ibáñez.

Las anotaciones que los viajeros hacen de las religiones forman un cuerpo de enorme interés etnográfico. El diario de Iradier en África tiene un capítulo entero para explicar la idea de dios que tienen los nativos. Rivadeneyra detalla los fetiches, ceremonias y ritos de las regiones que recorre en su viaje a Persia. En general, la especulación sobre religiones ajenas al catolicismo está basada en miras estrechas y sobresale como conclusión que los salvajes no tienen ninguna religión o que ésta es sólo la encarnación del mal. Están mejor armados los viajeros para indicar los hechos relativos a las supersticiones, agüeros, creencias mágicas y amuletos.

La descripción de las ciudades exóticas da motivo a verdadero lirismo por parte de los escritores. Algunas vistas son de rigor, como el minucioso panorama de Constantinopla, por Zayas. Otras descripciones pintan ciudades menos tópicas: Benarés por Ordóñez y Ochoa, Ispahan por Rivadeneyra, Varsovia por Valera, etc. En estas descripciones se detallan las singularidades arquitectónicas y ornamentales, las divergencias con España. Los cronistas son sensibles al color local y a todas las sensaciones —sonidos, suavidades, sabores y aromas—, que perciben al recorrer las callejuelas torcidas. Ciertos lugares de ciudades exóticas son favorecidos; los bazares y mercados, por ejemplo. Allí se venden cosas preciosas y horribles, útiles y extravagantes. En el mercado de Tumbuctú se puede comprar o vender todo lo que se produce en África: anillos y finas hojas de oro, largas camisas bordadas de seda del Níger, sal de Taudeni y nuez cola del interior de Sierra Leona, manteca vegetal, arroz, fruta, tabaco, marfil y plumas de avestruz. Contempló Benítez allí el hormigueo de diversos tipos humanos: bámbaras, tuaregs, tripolitanos, tunecinos, argelinos, beduinos, árabes, hebreos, negros... Son descripciones en forma de enumeración caótica que dan la impresión de falta de lógica, de acercamientos inesperados, de una diversidad que en el mundo civilizado no existe.

Todas las observaciones sobre las culturas humanas visitadas llevan a los cronistas a afirmar la diferencia absoluta entre los usos del observador y del observado. La comparación entre extranjeros y españoles es aun llevada a la sistematización por algunos autores como Murga en sus *Recuerdos marroquíes*, que hace constar: el español monta a caballo largo y por la izquierda, el moro monta corto y por la derecha; el español usa armas cortas y de largo alcance, las del moro son largas y de corto alcance; el español es aficionado a la sociedad y a la conversación, el moro lo es a la soledad, y cuando se halla en compañía pasa horas enteras sin despegar los labios. Tanco Armero hace una enumeración similar con referencia a los chinos, y concluye que «casi no hay acto en la vida que el chino no ejecute exactamente al revés de nosotros. Tal parece que están organizados de un modo diferente a nuestra raza o que por lo menos sus ideas de lo bello, de lo exacto, de lo natural, son exactamente opuestas a las nuestras» (Tanco Armero, 1851, pág. 377). Ganivet también alude a España durante sus viajes, compara la situación de la mujer finlandesa con la española, el paisaje visitado con el de su tierra natal, la fabricación de casas con las viviendas granadinas, y hasta los apellidos de Finlandia le sirven para establecer comparaciones y diferencias psicológicas con los españoles.

7.6.1.4. La aventura imperial

Para fines del siglo XIX, Europa controlaba la mitad de los territorios del mundo. El campo de expansión más importante desde la primera mitad del siglo, el Mediterráneo, adquirió más importancia tras la apertura del canal de Suez. Desde entonces se amplió el camino a Asia, ya abierta a los apetitos europeos (segunda guerra de China y revolución japonesa) y a una África negra (accesible por el norte y las costas occidentales). Por otra parte, la crisis del imperio otomano y de sus márgenes más o menos independientes, Túnez y Egipto, ponía en juego numerosos intereses estratégicos, como el control de la ruta mediterránea; financieros, por las grandes inversiones de grupos ingleses y franceses; económicos y comerciales intrínsecos e inmediatos y sobre todo virtuales y más a la distancia, pues Egipto y Túnez podían ser los puntos de penetración hacia el África negra. Esos intereses alentaban los dos grandes proyectos geopolíticos: el francés y el inglés. En el África negra ambas potencias se enfrentaban también con las ambiciones de Leopoldo II de Bélgica, y hacia 1880 los alemanes entraron en la competencia. En lo que respecta a España, se puede resumir su situación en el reparto colonial diciendo que para el último tercio del siglo dominaba Cuba sacudida por revueltas, Filipinas, ciertos puntos de la costa norte de Marruecos, tenía un cierto derecho en la costa sudoeste del imperio cherifiano y un pie en el África ecuatorial.

Los acontecimientos coloniales tuvieron un profundo impacto en las crónicas. La misma geografía se había convertido en instrumento de las potencias imperialistas y orientaría de manera peculiar varias e importantes relaciones de viajes. Desde principios del siglo XIX los gobiernos y diversas sociedades, en su mayor parte geográficas y comerciales, apoyaban el movimiento colonizador. En 1802 comenzó a organizarse en España la Junta General de Comercio, y dentro de ella, las Oficinas Especiales de Fomento General del Reino y Balanza de Comercio, a raíz de lo cual se encomendaron estudios a los consulados y legaciones en el extranjero. Uno de los fines que perseguía Godoy al mandar a Simón de Rojas y a Alí Bey a Oriente fue para realizar el trueque de pesos fuertes por mercancías.

Varios exploradores españoles que después escribieron magníficas crónicas de viaje ejemplifican esta alianza entre geografía y fines coloniales. El primero que llama nuestra atención en el siglo XIX es el ya citado Francisco Domingo Badía Leblich (Alí Bey el Abasí), magnífico conocedor de las costumbres y lengua árabes. Hay que mencionar también a Marcelino Andrés y Andrés, quien durante dos años (1830-1832) recorrió el África negra. Merece citarse la comisión militar española que en 1844 recorrió Argelia y Egipto, pasando desde El Cairo a Jerusalén a través del desierto, cuya figura más destacada es el teniente general Crispín Ximénez de Sandoval, que en 1847 escribió sobre el viaje.

Ya en la segunda mitad del siglo encontramos muchos cronistas cuyos viajes y memorias fueron determinados por intereses coloniales, ya sea militares o comerciales. Podemos contar entre ellos a Gregorio Andrés Espala, quien a raíz de la apertura del canal de Suez emprendió en 1859 su viaje a Oriente, descrito en *Del Manzanares al Nilo y al Jordán*. En 1860 el capitán Fernández Duro recorrió los alrededores de Mogador. Interesan asimismo los ya mencionados trayectos

de Adolfo Rivadeneyra por Beirut, Damasco y Egipto; más tarde fue cónsul en Singapur, Mogador y Marruecos, y de esos lugares tomó el material para escribir su *Viaje de Ceilán a Damasco*. Entre los que escribieron sobre su estancia en Cuba destacan Ramón y Cajal y Valeriano Weyler. Hay que mencionar a Melchor Ordóñez y Ochoa, que dio cuenta de su misión diplomática de España en Indochina. Un ejemplo perfecto del geógrafo-explorador cronista es Manuel Iradier, cuyo hermoso libro *África* narra sus aventuras por aquellas tierras. Abarques del Sostén publicó una importante crónica sobre Abisinia. Sobresale asimismo Joaquín Gatell y Floch, cuyo nombre en Marruecos fue *El Kaid Ismail*. Llegó a ser lugarteniente de las tropas del sultán de Marruecos y realizó varias expediciones al África, la primera a Argelia en 1859, en 1860 hizo el trayecto entre Tánger y Fez y en 1878 la Sociedad de Africanistas y Colonialistas le encargó una comisión para estudiar la situación de Ifni o Santa Cruz de la Mar Pequeña.

A partir de la creación de la Sociedad Africana de Bruselas comenzó en España como en el resto de Europa una carrera para ocupar posiciones tanto en África como en Oriente Medio, y en especial en Marruecos. A principios del siglo XIX, la atención española se había desviado de África, pero en la segunda mitad del siglo se volvió a ese continente. La guerra de 1859-1860 adquirió un poco el carácter de una cruzada cuyo eco resonaría igualmente en la campaña de Melilla de 1893.

Hacia 1880 se desarrolló una intensa actividad de expediciones promovidas por asociaciones geográficas. Emilio Bonelli visitó Marruecos en 1882; dos años más tarde, la Sociedad Española de Africanistas organizó la expedición de Iradier, Ossorio y Jiménez a Guinea; en 1886 la de Álvarez Pérez al territorio de Tekna y la de Cervera y Quiroga al Sahara. Otros organismos científicos intervinieron en las expediciones. En 1871 la Real Sociedad Española de Historia Natural envió expediciones a Oriente y creó una serie de boletines informativos y de memorias sobre esos viajes.

La influencia de las sociedades de geografía se prolongó por el apoyo que dio el público a la literatura de viajes. En España existían además de las revistas especializadas como el *Boletín de la Real Sociedad Geográfica de Madrid*, otras publicaciones de tendencia francamente colonialista como la *Revista de Geografía Comercial* (1885-1897), *Revista de Geografía Comercial y Mercantil* (1897), *Revista Católica de Filipinas*, *La España Marítima* (1839-1843), *La Ilustración Militar* (1880-1884), *El Noticiero de Tetuán* (1860-1861), *Revista del Ejército y de la Armada de Filipinas* (1884), *La Estrella de Occidente* (1879-1880). Además de las revistas dedicadas a viajes, *El Mundo Pintoresco*, *Alrededor del Mundo*, *El Viajero Ilustrado Hispanoamericano*, *El Nuevo Viajero Hispanoamericano*.

Los intereses coloniales dejaron su huella en las crónicas de viaje. Estos libros sacan partido del exotismo, pero sin embargo la tierra se contempla con el ideario colonialista, y ello determina la descripción del paisaje. Así lo vemos en el *Diario de un testigo de la guerra de África*, de Pedro Antonio de Alarcón y en la visión que Benítez tiene de Marruecos, a menudo condicionada a puntos de vista militares. Julián González Parrado describe frente a la entrada de Borneo «la agreste, accidentada y bella isla de Bongao que cuenta cómodo y seguro puerto que ciñen profundos, transparentes y tranquilos canales, y que disfruta de ventajosa posición para mantener un establecimiento militar como atalaya del

archipiélago moromalayo». Considera que allí «se puede establecer un porvenir de amplísima y robusta vida», a beneficio del trabajo, la industria y el comercio que un día habrá de concertar para todas ellas [las islas], la civilizadora ley del progreso, dando pingües provechos a estas regiones y no empañada gloria a nuestra España» (González Parrado, 1886, pág. 233).

Se trata de una naturaleza dura e indomable, a la cual el conquistador debe adaptarse y plegarse para poder vencer. Leopoldo O'Donnell considera que ha sido la naturaleza misma quien ha trazado el rumbo que los soldados deben seguir:

... El mar formará nuestro guía, sin que nos sea dado separarnos de él, pues sobre su superficie flotan siguiendo nuestros pasos, nuestros almacenes de víveres, nuestras municiones, nuestros hospitales de sangre, los de epidémicos y contagiados. El país que vamos a recorrer es un país salvaje, inhospitalario, cruel, sin elementos de ningún género que puedan servir a nuestra conservación, sin poblaciones, sin habitantes que no sean encarnizados enemigos. En África nunca se tiene más que el terreno que se pisa, en África nada se encuentra... en África nada favorece al que ataca, al extranjero, al europeo, al cristiano. Hasta el mismo terreno accidentado, quebrado, montaraz, agreste y completamente desconocido, es un obstáculo constante a la marcha de cualquier terreno organizado (Alfaro, 1860-1862, I, pág. 131).

En varias de estas crónicas se subrayan las alteraciones que el país sufre ante el brusco contacto con lo europeo. Rafael de Aragón descubre al llegar a Java, que de manera casi simbólica el pabellón holandés ondea sobre un árbol gigantesco: «La Holanda ha colocado sus colores sobre este rey de los vegetales, en señal de dominación y marcando su frente con el sello de la servidumbre» (Aragón, 1954, pág. 17).

Otros viajeros reflejan el dualismo fundamental de la situación colonial tal como aparece en las estructuras socioculturales del país colonizado; urbanización, aumento del comercio, implantación de conceptos europeos. El conflicto entre la ley del vencedor y la costumbre local, entre tradiciones nacionales y modernidades extranjeras toma formas diversas; desde el vestido, hasta variados grados y efectos de aculturación económica, social, familiar o religiosa. Landa distingue entre Tánger, moderna, europeizada y Fez, inmóvil, anacrónica, mora. Rafael de Aragón nota los numerosos problemas sanitarios, administrativos y culturales que causa la expansión anárquica de las ciudades en Singapur. Contrasta las casas europeas, de elegante arquitectura, con el barrio malabar «casas que no merecen el nombre de tales, arruinadas, ennegrecidas, estrechas, construidas de tablas mal trabajadas y en las que viven de un modo incomprensible millares de seres humanos en medio de la inmundicia; calles sucias, fangosas y llenas de cloacas pestilentes» (*Ibíd.*, pág. 25).

Las transformaciones sociales se prolongan a través de la demografía: nuevas ciudades y nuevas clases sociales. El impacto de Europa, efectuado a partir del océano se hace sentir primero en el puerto y su influencia va efectuándose hacia el interior, con la vía férrea y la carretera, focos de donde irradia la acción de la economía de mercado. Una de las primeras cosas que notan los viajeros es la

creación de una estructura económica que permite la explotación del territorio. Luis Valera nota en Shanghai las «fábricas, *docks*, muelles, depósitos de mercancías... los embarcaderos de las principales compañías de navegación, que igualmente tienen... sus oficinas, así como los bancos y las más importantes casas de comercio» (Valera y Delavat, 1902, I, págs. 9-10).

Otras veces, los viajeros dan cuenta de la superioridad tecnológica de Occidente. Nicasio de Landa considera que la expansión europea abrió un capítulo nuevo en la historia de las endemias y epidemias. Explica en su libro el desarrollo de la red médica y los institutos de higiene que permitieron la aplicación de terapéuticas nacidas de los grandes descubrimientos del siglo. A través de esas páginas vemos el intento de crear en Marruecos una infraestructura médica, y los progresos de la medicina, la higiene y la patología médica.

Estas crónicas tratan de justificar la empresa imperialista con un verdadero cuerpo de argumentos teóricos. Se alega generalmente la supremacía de la civilización europea, los derechos y deberes que ello implica con respecto a los «pueblos salvajes». Tal teoría conduce a dos formas extremas: el imperialismo humanitario y el imperialismo racial. La primera afirmaba el derecho de conquista como último medio de lucha contra la esclavitud, y para establecer el «buen gobierno». La segunda se inspiraba en un darwinismo extendido a las relaciones entre grupos humanos.

Frecuentemente la justificación colonialista se basa en argumentos por la defensa de la patria, sus intereses económicos estratégicos y políticos. La superioridad proclamada por las virtudes nacionales conducía a los mitos de «la nación imperial», la «grandeza romana», la «misión colonial». El empuje imperialista permitía a la vez afirmar la potencia y exaltar el orgullo nacional. El africanismo español debió mucho, después de 1898, a la voluntad de encontrar en Marruecos una revancha a las derrotas de la guerra hispanoamericana, y así el acento se pone en la misión de España, en las virtudes de la hispanidad, en el peso de la tradición. Exclama Manuel Ibo Alfaro: «¡Salve patria querida!, ¡Salve valiente España!, ¡Salve España generosa! El lábaro del Cid y de Pelayo; el estandarte de Carlos y Felipe que victorioso siempre onduló gallardo bajo el sol radiante del Nuevo Mundo, en las templadas brisas de Nápoles... saluda a los huracanes de África; y el blanco murmurio de sus pliegues, leyes son para el indómito pueblo marroquí» (Alfaro, 1860-1862, I, pág. 4).

No hay que pasar por alto, sin embargo, que para muchos de estos viajeros, la empresa colonial se conjuga con el gusto por la aventura. Sus escritos contienen una estructura doble donde se combina la sublimación del sistema europeo y un encuentro heroico con el mundo exterior. El ejemplo más interesante y mejor llevado a cabo es el *Diario de un testigo de la guerra de África* de Pedro Antonio de Alarcón, que sigue la campaña dirigida por el mariscal O'Donnell. En éste y en otros libros similares, la colonia, como escuela de energía, inspira los relatos de momentos heroicos: la bandera arrebatada, el compañero caído, las decisiones críticas, las victorias galantes. Se exalta al soldado héroe que hace al África romántica, de allí el énfasis en las virtudes militares, en la camaradería. Hay episodios sobre los prodigios de valor de los oficiales, la vida del soldado bajo las tiendas, los hombres que toman alegremente sus comidas, los centinelas que vigilan. Alarcón participa la gran actualidad de la empresa, toma conciencia

de la libertad africana y de las cualidades estoicas de los combatientes. Todo el drama colonial se ve en este libro como telón de fondo de dimensiones épicas para el heroísmo personal. El cronista, fascinado con el vasto espacio africano, por la misma grandeza del lugar justifica las sangrientas batallas. A la narración se agrega una parte descriptiva de las regiones recorridas, y así se amalgaman visiones, recuerdos, lecturas y etapas de la ruta.

7.6.1.5. Viajes y misioneros

El gran movimiento de evangelización del siglo XIX puede seguirse a través de algunos viajeros. Iradier, por ejemplo, se interesa por el establecimiento de los jesuitas en el África ecuatorial desde 1871 y la fundación de sus templos, colegios y escuelas. De la instalación de misiones en Fernando Poo tenemos el testimonio del P. Armengol Coll (1899). En su primer impulso, la evangelización misionera y la expansión colonial eran independientes, pero la coincidencia de hecho establecía relaciones y por consecuencia apoyo mutuo, tal como lo podemos ver en numerosas crónicas de Filipinas. El conocimiento que los misioneros tenían del país y de la gente, de sus idiomas y costumbres, les hacía servir de introductores y funcionarios. Así, la colonización y la actividad misionera aparecen, sobre todo en los años 1880-1900, fuertemente ligadas.

Aunque para mediados del siglo Francia seguía siendo el país con mayor actividad misionera, en España se renueva el esfuerzo religioso, alentado por la administración que otorga a las órdenes religiosas misioneras un régimen especialmente favorable y en ocasiones privilegiado. A partir de 1851 fue autorizada la apertura de colegios para misioneros, uniéndose al ya existente de Ultramar, los de franciscanos para misioneros en Tierra Santa y en Filipinas, y se devolvió a la Compañía de Jesús el santuario de Loyola, también con la etiqueta de misioneros. Se fomentaron asimismo otras órdenes con obligación de trabajar en Ultramar.

El primer campo de actividades misioneras siguió siendo América, donde habían quedado muchos religiosos españoles cuando les sorprendió la independencia de esos territorios. Llegarían más a mediados de siglo; los capuchinos que en 1842 partieron hacia Venezuela, los agustinos recoletos que sostuvieron sus misiones colombianas de La Candelaria, donde a fines del siglo desplegaría su actividad evangelizadora el luego santo obispo de Pasto, Fr. Ezequiel Moreno, hubo también gran actividad en Puerto Rico y Cuba. Algunos frailes dejaron crónicas de sus trayectos: el P. Perpiñá por el Camagüey, el P. Segismundo del Real de Gandía por Colombia, Melchor de Escoriaza por Venezuela, Puerto Rico y Cuba.

Las islas Filipinas fueron objeto de máxima atención misionera. Allí trabajaron franciscanos, agustinos calzados y recoletos, y dominicos, manteniendo estos últimos su célebre Universidad de Santo Domingo en Manila. Los franciscanos continuaron la tradición misionera norteafricana, por ello penetraron en Marruecos en cuanto les fue posible, en 1859.

Estos viajeros se destacaron por su gran actividad pastoral; como el cardenal de Burgos Juan Belloch y Vivó, fundador del Seminario de Misiones Extranjeras

que viajó a la América hispánica. Otros brillaron por su vida santa y apostólica, como el cardenal Francisco Antonio Cebrián, Patriarca de las Indias. Incluso hubo algunos que fueron beatificados o canonizados por la Iglesia, como los dominicos mártires del Tongkín, beatificados; siete franciscanos mártires en Damasco; el P. Francisco Coll, recientemente declarado «venerable» y próxima su beatificación. Por desgracia no hay muchas crónicas de viaje o memorias publicadas de estos viajeros. Algunas permanecen inéditas, otras han sido recogidas por biógrafos contemporáneos, y por ello es posible entresacar algunos relatos de viajes de figuras tan importantes como el P. Antonio María Claret, místico, misionero, confesor de la reina, autor de varios libros de enseñanza religiosa. Intervino en asuntos políticos y su vida de apóstol fue acompañada de dones milagrosos. Es interesante su autobiografía.

De enorme interés fue la vida del P. José María Lerchundi, que fundó el Seminario de Chipiona, organizó instituciones apostólicas, benéficas y culturales. Fue nombrado misionero apostólico y destinado a Marruecos como pro-prefecto, conocía el árabe perfectamente, y gozó de la amistad del sultán Muley Hassan. Hizo un viaje al interior de Marruecos con el propósito de conocer a fondo las costumbres y civilizaciones de las provincias sometidas al Gobierno español. Su *Vocabulario español-arábigo* es el producto de treinta años de recoger datos y estudiar expresiones, de mezclarse con la gente de la calle y anotar cuanta frase y modismo le parecía curiosa e interesante; hay allí además una descripción de las costumbres del país, de su religión, vestidos, alimentos, artes y oficios.

7.6.1.6. **El viajero y su crónica**

Hay una inagotable diversidad de autores, estilos y temas en las crónicas de viaje, pero se pueden señalar rasgos comunes. Es característico el individualismo del autor, aun cuando forme parte de un grupo. Algunos de ellos desean romper con los confines limitados de su propio mundo y tienen una idea personal de su propia libertad. El viajero no sólo está en camino a otro lugar, sino también, en gran parte, huyendo de su sociedad.

Otro importante rasgo que aúna a estos escritores es la originalidad. El viajero hace descubrimientos y agranda horizontes. Descubre cosas a medida que las va encontrando. Espada intenta corregir a Humboldt, Rajal y Larré constata que él es quien primero pone el pie en la cumbre del Mandararangang, Benítez acepta emocionado el recorrido que le propone Lenz porque es inédito al europeo el atravesar el Sahara en esa dirección. La meta es descubrir lo desconocido o verlo de manera diferente.

La época participa ciertas características a las crónicas, cuyo lenguaje debe evitar lo convencional y ser usado más allá de la imitación. El viajero es consciente de que su método se basa en la ciencia empírica. Su empresa, como la del científico, está predicada en la creencia de que puede descubrir un mundo tangible y aprehensible para la experiencia, exuberante en sus detalles, que deben ser estudiados, analizados, reconsiderados. Aludiendo a su modo de hacer, Ganivet escribe en *Granada la bella*: «Empleo los viejos recursos; viaje por todas partes

y pongo en ejercicio, a la buena de Dios, mis cinco sentidos: ver, oír, oler, gustar y aun palpar. Esto es, vivir... Después, esas sensaciones se arreglan entre sí ellas solas, y de ellas salen las ideas; luego, con esas ideas compongo un libro pequeño» (Ganivet, 1961b, I, pág. 20). Estos libros, nutridos por las ciencias que se desarrollan en el siglo XIX, funcionan como vehículos de información. El viajero, observador agudo, conoce de primera mano el asunto de que habla y está comprometido a través de la descripción a verificar y calificar la información. De ello proviene un lenguaje directo, apropiado para reportar un vasto repertorio de fenómenos, y particularidades geográficas. Los viajeros registran plantas, animales, hombres, costumbres, mitos, vocabulario, arquitectura, haciendo de sus observaciones una mezcla de narrativa y análisis. Usan abundantemente la enumeración como instrumento narrativo, lo cual les permite expresar la plenitud del mundo exterior. Su base es la yuxtaposición de bloques verbales que producen el efecto de cantidad y variedad de objetos y seres con profusión de detalles.

A menudo los viajeros aseguran a sus lectores que sus notas están tomadas sobre la marcha. Alarcón en sus palabras preliminares se expresa orgulloso por haber tomado incontables anotaciones en circunstancias penosas, al igual que Iradier, que indica su satisfacción por haber llevado a cabo sus observaciones a pesar de las dificultades. No se trata de espectadores pasivos; herborizan, recogen especímenes, miden, estudian. No se limitan a referir lo visto, sino que indican que el tronco de un árbol tiene un diámetro de tantos metros. Espada informa que la cumbre de la montaña que ha escalado mide tanto, que tal fruta sabe a tal o cual cosa. Las experiencias se narran en primera persona, «yo lo saqué», «lo tomé», «lo medí».

El texto del viajero insiste en la verosimilitud, pero muchas veces el material presentado puede ser absolutamente nuevo y por ello difícil de verificar. Para encarar la probable incredulidad del lector, el narrador crea un clima de autenticidad para basar sus informaciones. Puede hacerlo por medio de la mención a autoridades científicas que de alguna manera se relacionan con la empresa, o a los viajeros anteriores por esas mismas regiones. Espada menciona a Bates y Wallace, Almagro a los primeros exploradores del Amazonas. Valera percibe realidades y usos que apenas le son familiares y se apropia y da cuenta de la cultura ajena, la rusa, hasta el punto de preparar minutas eruditas del trasfondo cultural:

... a propósito de cosacos cuyo cuartel visitamos anteayer, me pondría a copiar la historia de ellos, escrita en mil libros; diría quiénes fueron los zaporogos, los del Dniepper, los del Don, referiría sus hazañas y correrías y navegaciones, desde los primeros tiempos de Constantino Porfirogéneto... También explicaría su organización, su género de vida, en lucha con los fronterizos... y contaría cuanto hay que contar de Mazeppa, de Taras Bulba, y de otros héroes ya históricos, ya fantásticos... Con eso me creería yo mismo que decía algo nuevo. Sólo Haxthausen trae sesenta o setenta páginas sobre las vicisitudes y manera de ser pretérita y presente de la cosaquería. Figúrese usted si hay tela cortada (Valera y Alcalá Galiano, 1986, pág. 50).

Otra de las formas de afirmar la naturaleza verídica de la narración es acudiendo a minuciosas listas de detalles técnicos que crean el aura de la experiencia: fechas, coordenadas geográficas, provisiones y equipo. A ello se agregan términos técnicos, nombres científicos, idioma náutico, etc.

A pesar de este cuerpo retórico, la empresa del viaje descansa en la premisa de que cada cosa debe buscarse en su lugar y no en libros. Generalmente estas narraciones se escriben en primera persona, con lo cual el lector ve ese mundo a través de los ojos del viajero, y lo interpretará como él. Los cronistas tendrán diverso tono, de acuerdo con su personalidad, y hay que agregar además las circunstancias del viaje que hacen ver las cosas de cierta manera. A Rivadeneyra, tras un largo trayecto, le acometen las fiebres y la debilidad física le afecta la visión. Iriondo, tras una penosa travesía, descubre un paraíso en Tahití. A Gani-vet, cónsul en Finlandia, le duele su expatriación y le posee una infinita nostalgia que le hace ver en el paisaje de Helsingfors alusiones al de Granada. Hay que considerar en el testimonio de la crónica la presencia de ciertos factores anímicos o médicos; melancolía, enervamiento, cansancio, hambre, sed, al igual que las condiciones atmosféricas, la humedad, el aire enrarecido de las alturas.

El interés por el escenario diferente a España es particularmente evidente. Lo exótico, lo pintoresco, lo raro, lo extraño es lo que más llama la atención. Para ello, los cronistas echan mano de ciertos recursos expresivos: enumeraciones, notas al margen del texto, glosarios que explican. Se incluyen muchas voces extranjeras que los cronistas aprecian por su valor de documentación celosamente perseguida, pero que además aportan a la crónica el poder de transmutación de la realidad cotidiana. En resumen, es una escritura que oscila entre la sugestión y la redacción de un documento.

La geografía de las crónicas es el hilo temático que conecta aventuras, etapas y sucesos. Más precisamente es un discurso cuyos acontecimientos principales son los lugares que aparecen en el itinerario. Las paradas o etapas pueden estar marcadas por incidentes, accidentes o encuentros, pero éstos se entretajan en la trama geográfica como signos de una posible memorización. La esencia de la narrativa del viaje es la sucesión de los lugares atravesados, puntuada por nombres y descripciones locales.

El complemento a la narración geográfica está formado a menudo por las aventuras acaecidas durante el viaje. La técnica de la crónica organiza y alterna las aventuras, determinadas por los actos, con la geografía, que es descriptiva. El conjunto de aventuras, siempre episódicas, trasciende no sólo por la originalidad parcial de los episodios, sino además por su acumulación. Los viajeros de la Comisión Científica del Pacífico narran lo que les aconteció en el paso cerrado del río, en el abismo, con las tribus hostiles, se encuentran con parajes de vegetación extraña, y serpientes fabulosas. Don Juan Valera, visitante de excepción, excelente diplomático, llega a San Petersburgo, el 9 de diciembre de 1856, tras un viaje en trineo que se interrumpía a menudo «por averías, atascamientos, ríos mal helados y traicioneros». En Abisinia, Abargues del Sostén entra en territorio prohibido a los extranjeros, recorre el río Golima, de caudal impetuoso y entrecortado de rocas, el Zebul, cubierto de selvas de enebro, se topa con elefantes, leones, leopardos, serpientes, su lancha zozobra en el lago Ardibba, infestado de cocodrilos. En el viaje de Benítez a Tuimbuctú, las peripicias influ-

yen incluso en sus nombres. Los aventureros se disfrazan y usan nombres falsos, como si la aventura exigiera un bautizo. Al esconder la identidad aumenta el poder del héroe.

Por otra parte, hay actos aventureros que no son tan espectaculares pero son trascendentes. Después de Domingo Badía Leblich, que para visitar La Meca había adoptado el disfraz de Alí Bey, ilustre príncipe abasí otro viajero disfrazado llegaría a las costas de Berbería en 1863. Llevaba también un nombre árabe, pues decía ser El Hach Mohamed el Badády —José María de Murga, llamado también El Moro Vizcaíno—, y observa la vida de las capas más pobres de Marruecos, cuyos apuntes nos proporcionan ese carácter fragmentario llevado al máximo de la aventura, a veces notas concisas, señalando con letra menuda el acontecer de cada día.

Todos estos acontecimientos se enlazan con la geografía para formar el núcleo de la crónica de viajes. Significan, en el fondo, la libertad del viajero frente al mundo. Es libre porque su curiosidad y su audacia lo conducen a la realización de su empresa.

Bibliografía

- ABARGUES DEL SOSTÉN, Juan Víctor**, “Noticias acerca de la expedición científica, geográfica y mercantil realizada en el África Occidental”, *BSGM* 15 (1883a), págs. 233-325.
- *Notas del viaje del Señor D. J. V. Abargues del Sostén por Etiopía, Xoa, Xebul, Uolo, Galas, etc.*, Madrid, Imp. de Fortanet (1883b).
- AGUDIEZ, Juan Ventura**, *Las novelas de Ángel Ganivet*, Madrid, Anaya (1972).
- ALARCÓN, Pedro Antonio de**, *Diario de un testigo de la guerra de África*, Madrid, Gaspar y Roig (1859).
- *De Madrid a Nápoles, pasando por París, Ginebra, el Mont-Blanc, el Simplón, el Lago Mayor, Turín, Pavía, Milán, El Cuadrilátero, Venecia, Bolonia, Módena, Parma, Génova, Pisa, Florencia, Roma y Gaeta. Viaje de recreo realizado durante la guerra de 1860 y sitio de Gaeta en 1861*, Madrid, Gaspar y Roig (1861).
- ALEMÓN Y DORREGUIZ**, *Descripción del imperio de Marruecos, en que se trata principalmente de las instituciones, usos, costumbres de sus habitantes y de la topografía de su país*, Madrid, Gaspar y Roig (1859).
- ALFARO, Manuel Ibo**, *La corona de laurel: colección de biografías de los generales que han tomado parte en la gloriosa campaña de África*, Madrid, M. Ibo Alfaro (1860-1862), 3 vols.
- ALMAGRO, Manuel**, *Breve descripción de los viajes hechos en América por la Comisión científica enviada por el gobierno de S.M.C. durante los años 1862 a 1866*, Madrid, M. Rivadeneyra (1866); 2.^a ed. Lily LITVAK, *La Comisión Científica del Pacífico. Viaje por Sudamérica y recorrido del Amazonas. 1862-1866*, Barcelona, Laertes (1984).
- ÁLVAREZ CABRERA, José**, *Apuntes militares sobre el imperio de Marruecos*, Toledo, Imp. Peláez (1892).
- ÁLVAREZ GUERRA, J.**, *De Manila a Tabayas*, Manila, E. Miralles Escolta (1878).
- *De Manila a Mariauas*, Madrid, Imp. de Fortanet (1887).
- ÁLVAREZ PÉREZ, José**, *El país del misterio*, Madrid, Medina (1876).
- AMÉZAGA, Elías**, “Ficha bio-bibliográfica de Arturo Campión (1854-1937)”, *LD* 19, 44 (1989), págs. 29-37.
- AMORES, Montserrat**, *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, CSIC (1997).
- AMORÓS, Andrés**, “Doce cartas inéditas de Clarín a Jacinto Octavio Picón”, *Los Cuadernos del Norte* 2, 7 (1981), págs. 17-20.
- ANDERSON, Ch. L.**, *Vicente Blasco Ibáñez: The evolution of a novelist in his imagery*, Michigan, University Microfilms International (1982), págs. 21-60.
- ANDRÉS ALONSO, Rosa María, y CALVO CARILLA, José Luis**, *La novela aragonesa en el siglo XIX*, Zaragoza, Guara Editorial (1984).
- ARA TORRALBA, Juan Carlos**, “El alma contemporánea de *Ahna contemporánea*, claves ideológicas para un libro y un cambio de siglo”, *Alazet* 2 (1990), págs. 9-54.

- ARA TORRALBA, Juan Carlos**, Introducción a Pascual QUERAL, *La ley del embudo* [1897], prólogo de Joaquín COSTA, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (1994), págs. IX-LXVI.
- ARAGÓN, Rafael de**, *Viaje de Cádiz a Manila tocando en Anger y Singapoor por Rafael de Aragón, publicado por Francisco de Barras y Aragón*, Madrid, Sociedad Geográfica (1954).
- ARDERÍUS, Francisco**, *La escuadra española en Santiago de Cuba. Diario de un testigo. Ayudante de órdenes de D. Fernando Villaamil a bordo del barco*, Barcelona, Maucci (1903).
- ARMADA Y LOSADA, Juan, marqués de Figueroa**, “La novela aristocrática”, *EMod* 33 (1891), págs. 53-65.
- ARMENGOL COLL, P. Francisco**, *Segunda memoria de las Misiones de Fernando Poo y sus dependencias*, Madrid (1899).
- ARRIBAS PALAU, Mariano**, “La documentación del Archivo Histórico Nacional relativa al Norte de África”, *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, Madrid (1979-1980), págs. 69-75.
- AZORÍN [José Martínez Ruiz]**, “Silverio Lanza”, en *Clásicos y modernos* [1913]; *Obras completas*, vol. II. Madrid, Biblioteca Nueva (1947a), págs. 778-789.
- “José María Matheu”, “Conversación con José María Matheu” y “El caso de José María Matheu”, en “Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros”, *Obras completas*, vol. III, Madrid, Biblioteca Nueva (1947b), págs. 108-119.
- “Silverio Lanza”, en José GARCÍA MERCADAL (ed.), *Escritores*, Madrid, Biblioteca Nueva (1956), págs. 217-260.
- BACHOUD, A.**, *Los españoles ante las campañas de Marruecos*, Madrid, Espasa Calpe (1988).
- BADÍA LEBLICH, Francisco Domingo**, *Vogaye en Afrique et en Asie*, París, Didot (1814). Ed. castellana, *Viajes por África y Asia realizados y explicados por Domingo Badía Lebllich utilizando el nombre de Príncipe Alí Bey en Abasí*, Valencia (1836).
- *Viajes por Marruecos, por Domingo Badía (Alí Bey)*, ed. Salvador BARBERÁ, Madrid, Editora Nacional (1984).
- BALDANAZO Y TOPETE, Arturo**, *De la puerta del Sol a las pirámides. Viaje al istmo de Suez, con escala en Jerusalén*, Madrid (1870).
- BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel**, Introducción a *Viajes por la América del Sur*, Madrid, Aguilar (1958).
- BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa**, “El cuento popular en el siglo XIX (Fernán Caballero, Luis Coloma, Narciso Campillo, Juan Valera)”, *AUMur* 43 (1984-1985), págs. 36-380.
- BAQUERO GOYANES, Mariano**, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC (1949).
- *Prosistas españoles contemporáneos*, Madrid, Rialp (1956).
- *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*, Murcia, Anales de la Universidad de Murcia (1955). Reed. Universidad de Murcia (1986).
- BARDÓN Y GÓMEZ, Lázaro**, *Viaje a Egipto con motivo de la apertura del Canal de Suez*, Madrid (1870).

BAROJA, Pío, "Silverio Lanza". *Alma Española* 11 (1904), pág. 7.

— "Personalidades literarias. Silverio Lanza y su editor Juan Bautista Amorós" [1890], *Hojas sueltas*, vol. I, ed. Louis URRUTIA, Madrid, Caro Raggio (1973), págs. 90-94.

BARRERO PÉREZ, Óscar, "Dulce y sabrosa de Jacinto Octavio Picón: la vía esteticista hacia la novela galante". *Cauce* 16 (1993), págs. 177-191.

BARRIOS Y CARRIÓN, Leopoldo, *Una ojeada geográfico-militar sobre las naciones balcánicas*, Toledo, Imp. Juan Peláez (1889).

BAYO, Ciro, *El peregrino en Indias. En el corazón de la América del Sur*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando (1911).

BÉCARUD, Jean, *La Regenta y la Restauración*, Madrid, Taurus (1964).

BENÍTEZ, Cristóbal, *Mi viaje por el interior del África*, Tánger, Imp. Hispano-arábiga de la Misión Católica Española (1899); 2.^a ed., Lity LITVAK, *Viaje a Tumbuctú*, Barcelona, Laertes (1987).

BENÍTEZ, Rubén (ed.), Introducción a Luis COLOMA, *Pequeñeces*, Madrid, Cátedra (1982).

BERNABÉU, Albert S., *El Pacífico ilustrado: del lago español a las grandes expediciones*, Madrid, Mapfre (1992).

BESER, Sergio, *Leopoldo Alas. Crítico literario*, Madrid, Gredos (1968).

— "Leopoldo Alas o la continuidad de la revolución", en Clara E. LIDA e Iris M.^a ZAVALA (eds.), *La Revolución de 1868*, Nueva York (1970), págs. 397-411.

— (ed.), *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona (1972).

BETORET-PARÍS, E., *El costumbrismo regional en la obra de Blasco Ibáñez*, Valencia, Fomento de Cultura (1958).

BLANCO AGUINAGA, Carlos, "Blasco Ibáñez: Una historia de la revolución española y la novela de una revuelta andaluza", *Juventud del 98*, Barcelona, Crítica (1978a); 2.^a ed., págs. 176-207.

— *La historia y el texto literario. Tres novelas de Galdós*, Madrid, Nueva Cultura (1978b).

BLANCO GARCÍA, Francisco, *La literatura española en el siglo XIX*, vol. II, Madrid, Sáenz de Jubera (1891).

BLANQUAT, Josette, "La sensibilité religieuse de Clarín. Reflets de Goethe et Leopardi", *RLC* 35 (1961), págs. 177-196.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Oriente*, Valencia, Sempere, s. a.; 2.^a ed., 1907.

— *Artículos contra la guerra de Cuba*, prólogo y selección José Luis LEÓN ROCA, Valencia, Ediciones León Roca (1978).

— *Anti-Restauración y pro-República*, prólogo y selección José Luis LEÓN ROCA, Valencia, Ediciones León Roca (1979).

BLY, Peter A., *Galdós' novel of the historical imagination. A study of the contemporary novels*, Liverpool, Francis Cairns (1983).

— "La Fe y Galdós", en *Estudios sobre Palacio Valdés*, Ottawa, Editions Canada (1993), págs. 62-73.

BOADA Y ROMEU, Allende el estrecho. Viajes por Marruecos. La campaña de Melilla. La embajada del general Martínez Canpos a Marrakeix. Impresiones y recuerdos (1880-1890-1893-1894), Barcelona, Seix Barral (1985).

- BONELLI, Emilio**, *El imperio de Marruecos y su constitución: descripción de su geografía, topografía, administración, industria, agricultura, comercio, artes, religión, costumbres, razas que lo pueblan y estudio de su importancia política militarmente considerada*, Madrid, Imp. Depósito de la Guerra (1882).
- *El Sahara, descripción geográfica, comercial y agrícola desde Cabo Bojador a Cabo Blanco, viajes al interior, habitantes del desierto y consideraciones generales*, Madrid, Tipografía de L. Péant e Hijos (1887).
- BONET, Laureano**, “Clarín ante la crisis de 1898”, *RO* (1969), págs. 100-119.
- “El Naturalismo en España: un texto olvidado de Jacinto Octavio Picón”, en Marta Cristina CARBONELL (ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, vol. II, coord. Adolfo SOTELLO VÁZQUEZ, Barcelona, PPU (1989), págs. 73-88.
- BOTREL, Jean-F.**, *Preludios de Clarín*, Oviedo, IEA (1972).
- BOWMAN, Frank P.**, “On the definition of Jesus in modern fiction”, *AG* 2 (1967), págs. 53-66.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen**, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente (1962).
- BROOKS, J. L.**, “The character of doña Gillermina Pacheco in Galdós’ novel, *Fortunata y Jacinta*”, *BHS* 38 (1961), págs. 86-94.
- BROTO SALANOVA, Justo**, *Un olvidado: José M.^a Llanas Aguilaniedo. (Estudio biográfico y crítico)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (1992).
- BROWN, Donald Fowler**, *The catholic Naturalism of Pardo Bazán*, Chapel Hill, The University of North Caroline Press (1957).
- BUTRÓN Y DE LA SERNA, Emilio**, “Memoria sobre las islas Carolinas y Palaos por el comandante del crucero *Velasco*, Emilio Butrón y de la Serna. Misión de las islas Yaps (Carolinas y el grupo de las Palaos)”, *BRSB* 14 (1885), págs. 23-31.
- CAFFAREL SERRA, Carmen**, “La imagen de Madrid a través de la mirada de un periodista del XIX: Ortega Munilla (*El Inparcial*)”, *La sociedad madrileña durante la Restauración*, Madrid, Comunidad y Revista Alfoz (1989), págs. 279-290.
- CALATAYUD, M.^a Ángeles**, *Catálogo de las expediciones y viajes científicos españoles. Siglos XVIII-XIX*, Madrid, CSIC (1987).
- CALVO CARILLA, José Luis**, “*Alma contemporánea*: Una estética de la modernidad”, *Cast* 15 (1990), págs. 33-51.
- “Fin de siglo y novela: *Del jardín del amor*, una ‘novela de 1902’”, *AEF* 14 (1991), págs. 63-74.
- Véase ANDRÉS ALONSO y CALVO CARILLA.
- CAMPOAMAR FORNIELES, M.**, “*Pequeñeces*, la novela integrista del siglo XIX en el contexto histórico y lingüístico”, *Incipit* 9 (1989), págs. 57-91.
- CANSINOS-ASSÉNS, Rafael**, “Los eróticos”, en *La nueva literatura. II: Las escuelas literarias (1898-1900-1916)*, Madrid, V. H. de Sanz Calleja, s. a., págs. 169-188.
- CAÑAMAQUE, Francisco de Paula**, *Recuerdos de Filipinas. Cosas, casos y usos de aquellas islas: vistos, oídos, tocados y contados por Francisco Cañamaque*, Madrid, Anllo y Rodríguez (1877-1879), 2 vols.

- CARDWELL, Richard A.**, *Blasco Ibáñez. La Barraca*, Londres, Grant & Cutler y Tamesis Books (1973).
- “Blasco Ibáñez, la protesta social y la generación del noventaiocho: una contribución al debate”, *BBMP* 63 (1987), págs. 311-332.
- CASALDUERO, Joaquín**, “Ana Karenina y Realidad”, *BH* 39 (1937), págs. 375-396.
- *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Buenos Aires, Losada (1943); 2.ª ed., 1951; 3.ª ed. revisada, 1970; 4.ª ed. ampliada, Madrid, Gredos (1974).
- CASTELLS, José Manuel**, *Las asociaciones religiosas en la España contemporánea. Un estudio jurídico administrativo (1767-1965)*, Madrid, Taurus (1973).
- CAUDET, Francisco** (ed.), Benito PÉREZ GALDÓS, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Cátedra (1985).
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio**, *Historia de la lengua y literatura castellana*, vol. IX (1918), vol. X (1919). Ed. facsímil, Madrid, Gredos (1972).
- CEREZO MARTÍNEZ, R.**, *La expedición Malaspina 1789-1794. I: Circunstancia histórica del viaje*, Barcelona (1987).
- CERVERA BAVIERA, Julio**, *Expedición geográfico-militar al interior y costas de Marruecos*, Barcelona, F. Giró (1885).
- *La defensa militar de Puerto Rico*, Puerto Rico, Imp. de la Capitanía General (1898).
- CHAMBERLIN, Vernon A.**, “Las imágenes animalistas y el color rojo en *La Barraca*”, *DHR* 2 (1967), págs. 23-36.
- CHEVALIER, Maxime**, “Luis Coloma y el cuento folclórico”, *AL* 23 (1985), págs. 229-246.
- CLARET, Antonio María**, *Escritos autobiográficos y espirituales*, Madrid, BAC (1959).
- CLARÍN [Leopoldo Alas]**, *Mezclilla*, Madrid, Fernando Fe (1889).
- *Ensayos y revistas*, Madrid, Fernández y Lasanta (1892).
- Prólogo a León TOLSTOI, *Resurrección*, Barcelona, Maucci (1901a).
- Prólogo a Emilio ZOLA, *Trabajo*, Madrid (1901b).
- *Galdós*, Madrid, Renacimiento (1912).
- CLÉMESSY, Nelly**, *Emilia Pardo Bazán*, París, Centre de Recherches Hispaniques (1973); traducción en castellano, 1981.
- “Roman et féminisme au XIX^e siècle: le thème de la mal mariée chez Jacinto Octavio Picón”, en *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, Laia (1979), págs. 185-198.
- COLEMAN, William**, *Biology in the Nineteenth Century: problems of form, function and transformation*, Nueva York, Wiley (1971).
- COLIN, Vera**, *The influence of Tolstoi in Galdós*, Londres, Universidad (1962). Tesis doctoral.
- “A note on Tolstoi and Galdós”, *AG* 2 (1967), págs. 155-168.
- “Tolstoi and Ángel Guerra”, en John E. VAREY (ed.), *Galdós Studies*, vol. I, Londres (1970), págs. 114-135.
- COLOMA, Luis**, *Obras completas*, ed. Rafael María de HORNEDO, Madrid, Razón y Fe y El Mensajero del Corazón de Jesús (1960).
- *Pequeñeces. Jeromín*, ed. Joaquín Antonio PEÑALOSA, México, Porrúa (1968).

- COLOMA, Luis**, *Pequeñeces*, ed. Rubén BENÍTEZ, Madrid, Cátedra (1982).
- *La camisa del hombre feliz y otras narraciones*, introducción y selección de Saturnino CALLEJA, Bilbao, Mensajero (1988).
- CORRAL, José del**, “*Pequeñeces* ¿novela madrileña con clave?”, *AIEM* 25 (1988), págs. 443-453.
- CORREA, Gustavo**, *El simbolismo religioso en las novelas de Galdós*, Madrid, Gredos (1962).
- *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo (1967).
- “Tradición mística y cervantismo en las novelas de Galdós. 1890-1897”, *Hisp* 53 (1970), págs. 842-851.
- CORREA RAMÓN, Amelina**, *Alejandro Sawa y el Naturalismo literario*, Granada, Universidad (1993).
- COUCEIRO FREIJOMIL, A.**, *Enciclopedia gallega. Diccionario bio-bibliográfico de escritores*, vol. I, Santiago de Compostela, Editorial de los Bibliófilos Gallegos (1951).
- CUCÓ GINER, Alfonso**, *Sobre la ideología blasquista. Un assaig d'aproximació*, Valencia, Eliseu Climent (1979).
- CUEVAS, Cristóbal**, *Arturo Reyes. Sa vida y su obra*, Málaga, Caja de Ahorros Provincial de Málaga (1974), 2 vols.
- DARÍO, Rubén**, “Jacinto Octavio Picón”, *Cabezas. Pensadores y artistas. Políticos; Obras completas*, vol. XXII, Madrid, Mundo Latino, s.a., págs. 87-99.
- DAVIS, Lisa E.**, “Max Nordau, degeneración y decadencia de España”, *CHA* 326-327 (1977), págs. 307-323.
- DEFOUR, L.**, “Quelques considérations sur le développement de la meteorologie”, *Archive International d'Histoire des Sciences* (1948), págs. 286-289.
- DELAPORTE, F.**, *Historia de la fiebre amarilla. Nacimiento de la medicina tropical*, México (1989).
- DENDLE, Brian J.**, “Blasco Ibáñez and Coloma's *Pequeñeces*”, *RomN* 8 (1967), págs. 200-203.
- “Point of view in Nazarín: an appendix to Goldman”, *AG* 9 (1974), págs. 113-121.
- “Perspectives of judgement: a reexamination of Gloria”, *AG* 15 (1980), págs. 23-44.
- “A forgotten subgenre: La novela científica”, *España contemporánea* 8, 2 (1995), págs. 21-32.
- DI SALVO, T. J.**, *El arte cuentístico de Vicente Blasco Ibáñez*, Madrid, Editorial Pliegos (1988).
- DUPUY DE LOME, Enrique**, *De Madrid a Madrid dando la vuelta al mundo*, Madrid, Oficinas de *La Ilustración Española y Americana* (1877).
- EBERENZ, Rolf**, *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista. Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas «Clarín», Vicente Blasco Ibáñez*, Madrid, Gredos (1989).
- EGUÍA RUIZ, P. Constancio**, “El Padre Luis Coloma. Su vocación literaria”, *Razón y Fe* 42, Madrid (1915), págs. 513-525; 43 (1915), págs. 190-201, 327-339; 44 (1916), págs. 47-60, 326-329, 484-496. Publicado en su obra *Literatura y literatos*, 2.ª serie, Barcelona (1917).

- ELIZALDE, Ignacio**, "Sentido político de *Pequeñeces* de Coloma", *Clarín y La Regenta en su tiempo. Actas del Simposio Internacional*, Oviedo, Universidad (1987a), págs. 1023-1035.
- "Pequeñeces de Coloma, y su interpretación sociopolítica", *BBMP* 63 (1987b), págs. 233-254.
- "Estudio semiológico de la novela *Boy* de Coloma", *II Simposio Internacional de Semiótica*, Oviedo, Universidad (1988), págs. 173-186.
- "Centenario de *Pequeñeces*, novela del P. Coloma. Su sentido político", *LD* 21, 51 (1991a), págs. 37-52.
- "Centenario de *Pequeñeces*, novela del P. Coloma. Su intención y sentido", *Razón y Fe* 1118 (1991b), págs. 448-463.
- *Concepción literaria y socio-política de la obra de Coloma*, Kassel, Reichenberger (1992).
- ELWERT, W. T.**, "El viaje de Blasco Ibáñez a Italia en 1895", *IR* 31 (1990), págs. 129-140.
- ENGEL, Leonard** (ed.), *Darwin: The voyage of the Beagle*, Garden City, Doubleday (1962).
- ENGLER, Kait**, *The structure of realism: the novels contemporáneas of Benito Pérez Galdós*, Chapell Hill, University of North Caroline Press (1977).
- EOFF, Sherman H.**, *The novels of Pérez Galdós: the concept of life as dynamic process*, Saint Louis, Washington University Press (1962).
- *El pensamiento moderno y la novela española*, Barcelona, Scix Barral (1965).
- ESCALERA, Evaristo**, y **GONZÁLEZ LLANA, Manuel**, *México histórico-descriptivo seguido de la crónica militar de la expedición española*, Madrid, Imp. de M. Minuesa (1862).
- ESCORIAZA, P. Melchor de**, *Crónica de las misiones capuchinas en Venezuela, Puerto Rico y Cuba desde el año de 1891 hasta el de 1909 por el padre M. de Escoriza*, Caracas, Tip. La Región (1910).
- ESCOSURA, Patricio de la**, *Memoria sobre Filipinas y Joló, redactada en 1863 y 1864 por el excmo. Sr. D. Patricio de la Escosura... Publícase ahora por primera vez, ilustrada con un mapa y precedida de un prólogo de D. Francisco Cañamaque*, Madrid, Imp. de M. G. Hernández (1882).
- ETREROS, Mercedes**, "El Naturalismo español en la década de 1881-1891", en VV.AA., *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, CSIC (1977), págs. 49-131.
- EZAMA GIL, Ángeles**, "La ilustración de relatos breves en la revista *La Vida Galante*", *BMICA* 34 (1988), págs. 73-96.
- "El profeminismo en los cuentos de Picón", *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. I, Zaragoza, (1994), págs. 171-178.
- FABBRI, M.**, "Per una rilettura dell'opera di Blasco Ibáñez", *SMod* 7 (1977), págs. 85-104.
- FEAL DEIBE, Carlos**, "Honor y adulterio en *Realidad*", *AG* 12 (1977), págs. 47-62.
- FERNÁNDEZ, Luis** (ed.), *Epistolario del P. Luis Coloma*, Santander, Imprenta Provincial (1947).
- FERNÁNDEZ, Pura**, "*Scientia sexualis* y saber psiquiátrico en la novela naturalista decimonónica", *Ascl* 49, 1 (1977), págs. 227-244.

- FERNÁNDEZ, Pura**, *Eduardo López Bago y el Naturalismo radical. La novela y el mercado literario en el siglo XIX*, Amsterdam, Rodopi (1995).
- “Dos relatos desconocidos de Alejandro Sawa: *Consummatus est* y *Bodas fúnebres*. (Cuento macabro)” [1885]”, *AngLit* 7 (1995-1996), págs. 101-122.
- “Censura y práctica de la transgresión. Los dominios del Eros y la moralidad en la Literatura española decimonónica”, en VV.AA., *Los territorios literarios de la historia del placer*, Madrid, Huesga & Fierro editores (1996a), págs. 71-89.
- “Moral social y sexual en el siglo XIX: la reivindicación de la sexualidad femenina en la novela naturalista radical”, en Iris M. ZAVALA (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). III: La mujer en la literatura española (Del siglo XVIII a la actualidad)*, Barcelona, Anthropos (1996b), págs. 81-113.
- “Orígenes y difusión del Naturalismo: la especificidad de la práctica hispana”, *RLit* 58, 115 (1996c), págs. 107-120.
- “El epistolario de Alejandro Sawa a Jeanne Poirier (1892-1898)”, *RLit* 59, 119 (1998a).
- “Nuevas iluminaciones sobre las sombras biográficas de Alejandro Sawa (1892-1896)”, *Bazar. Revista de Literatura* 1, 5-6 (1998b).
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor**, *Vida y obra de Ángel Ganivet*, Madrid, Revista de Occidente (1952).
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis**, *Teoría y mercado de la novela en España*, Madrid, Gredos (1982).
- FERRERAS, Juan I.**, *La novela por entregas. 1840-1900*, Madrid, Turner (1972), págs. 231-236.
- FERY, Alejandro**, Teniente de nació, *Viaje de regreso de la Resolución (Episodios de la campaña del Pacífico)*, Madrid, Imp. de Fortanet (1882).
- FLYNN, Gerald**, *Luis Coloma*, Boston, Twayne (1987).
- FOX, E. Inman**, “Maeztu folletinista”, *Ideología y política en las letras de fin de siglo* (1898), Madrid, Espasa Calpe (1988), págs. 313-330.
- FRANCO, Jean**, “Ganivet and the Technique of Satire in *La conquista del reino de Maya*”, *BHS* 42 (1965), págs. 34-44.
- FRÍAS NÚÑEZ, M.**, *Enfermedad y sociedad en la crisis colonial del Antiguo Régimen. Nueva Granada en el tránsito del siglo XVIII al XIX: las epidemias de viruelas*, Madrid, Cuadernos Galileo de Historia de la Ciencia 13 (1992).
- FRY, Northrop**, *Anatomy of criticism*, Nueva York (1967).
- FUENTES, Víctor**, *Galdós demócrata y republicano (Escritos y discursos, 1907-1913)*, La Laguna, Universidad (1982).
- GALE, Judith E.**, *El regionalismo en la obra de José María de Pereda*, Madrid, Pliegos (1990).
- GALLEGO MORELL, Antonio**, “El Libro de Granada de Ganivet y sus amigos de la *Cofradía del Avellano*”, en Adolfo SOTELO y Marta C. CARBONELL (eds.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona (1989), págs. 243-255.
- *Sobre Ganivet*, Granada, Universidad de Granada (1997).
- GANIVET, Ángel**, *Cartas finlandesas*, Granada, Sabate (1898); recogido en *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar (1961a).

- GANIVET, Ángel**, *Granada la bella*, ed. privada, Helsingford (1896); recogido en *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar (1961b).
- GANIVET, Ángel**, y **NAVARRO LEDESMA, Francisco**, *Epistolario*, en *RvOcc* 3, 33 (1965), págs. 273-323.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, Elías**, "La tradición literaria asturiana", en *El libro de Asturias*, Oviedo, Prensa del Norte (1970).
- GARCÍA LARA, F.**, *El lugar de la novela erótica española*, Granada, Diputación (1986).
- GARCÍA LORCA, Francisco**, *Ángel Ganivet. Su idea del hombre*, Buenos Aires, Losada (1952).
- GARCÍA REYES, José**, *Silverio Lanza: entre el Realismo y la Generación del 98*, Salamanca, Universidad (1979).
- GARCÍA SAN MIGUEL, Luis**, *El pensamiento de Leopoldo Alas, Clarín*, Madrid (1987).
- GARCÍA SARRIÁ, Francisco**, *Clarín o la herejía amorosa*, Madrid, Gredos (1975).
- "Los trabajos del infatigable creador Pío Cid como antinovela y prenovela", en Giuseppe BELLINI (ed.), *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, vol. I, Milán, Bulzoni Editore (1982), págs. 511-517.
- GARCÍA VALDECASAS, Amelia**, "Reivindicación de José Nogales: su figura y su obra literaria", *RLit* 42, 83 (1980), págs. 93-130.
- "El regeneracionismo en la novelística de José Nogales", *AHisp* 197 (1981), págs. 119-149.
- GASPAR Y RIMBAU, Enrique**, *Viaje a Atenas, 1872-1875*, Valencia, P. Aguilar (1891).
- GATELL Y FLOCH, Joaquín**, *Viajes por Marruecos, el Sus, Wad-Nun y Tekna*, Madrid, Sociedad Geográfica (1878-1879).
- "Diario de las expediciones que hizo el sultán Sidi Mohamed ben-Abd-Errhaman en 1862 contra los Beni Hassan y los Ra Hamera. Descripción de su ejército, de la corte y de la ciudad de Marruecos, con observaciones acerca de los usos y costumbres del país, por el kaid Ismail (D. Joaquín Gatell), comandante de la artillería de la Guardia Imperial", *BRSG* 5 (1879), págs. 4-6, 21-81.
- GERLI, M. E.**, "Blasco Ibáñez's *Flor de mayo*, Sorolla and impresionism", *IR* 1 (1974), págs. 121-129.
- GILMAN, Stephen**, *Galdós y el arte de la novela europea*, Madrid, Taurus (1985).
- GIMÉNEZ, Saturnino**, "Noticias de la Bulgaria y de otras regiones de Oriente", *BSGM* 2 (1878), págs. 260-266.
- GLICK, Thomas** (ed.), *The comparative reception of darwinism*, Austin, University of Texas Press (1872).
- GOLD, Hazel**, "Ni soltera, ni viuda, ni casada: negociación y exclusión en las novelas femeninas de Jacinto Octavio Picón", *IL* 4, 17 (1983), págs. 63-77.
- GOLDMAN, Peter B.**, "Galdós and the politics of conciliation", *AG* 4 (1969), págs. 73-88.
- "Galdós and Cervantes: two articles and a fragment", *AG* 6 (1971), págs. 99-106.
- "Galdós and the aesthetic of ambiguity: notes on the thematic structure of *Nazarín*", *AG* 9 (1974), págs. 99-112.
- "Galdós and the Nineteenth Century novel: the need of an interdisciplinary approach", *AG* 10 (1975), págs. 5-18.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *In memoriam y Epílogo a Silverio LANZA, Páginas escogidas e inéditas*, Madrid, Biblioteca Nueva, s. a. (1918).

GÓMEZ-FERRER MORANT, Guadalupe, *Palacio Valdés y el mundo social de la Restauración*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos (1983).

— “El mundo social de *Arroz y Tartana*. Mentalidad y movilidad sociales en la Valencia de la Restauración”, *RIS* 62, 50 (1984), págs. 405-441.

— “Palacio Valdés en los años noventa: la quiebra del positivismo”, en *Clarín y La Regenta en su tiempo*, Oviedo, Universidad (1987).

— (ed.), Armando Palacio Valdés, *La espuma*, Madrid, Castalia (1990).

GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos editores (1909).

GONZÁLEZ DE AMEZUA, Agustín, “Apuntes biográficos de Jacinto Octavio Picón”, en Jacinto O. PICÓN, *Obras Completas*, vol. X, Madrid, Renacimiento (1925), págs. VII-XLIV.

GONZÁLEZ HERRÁN, José M., “Pereda y la novela regional”, *Íns* 547-548 (1992), págs. 35-36.

GONZÁLEZ PARRADO, Julián, *Divagaciones militares*, Manila, Imp. y Litografía de M. Pérez, hijo (1886), 2 vols.

— *En paz y en guerra*, La Habana, Imp. de la Subinspección de Infantería (1898).

GONZÁLEZ PARRADO, Julián, y **FRANCIA Y PONCE DE LEÓN, Benito**, *Las islas Filipinas: Mindanao, con varios documentos inéditos y un mapa*, La Habana, Imp. de la Subinspección de Infantería (1898).

GONZÁLEZ RUESCAS, Félix, *Diario de la guerra de África*, Madrid (1860).

GONZÁLEZ-RUANO, César, y **CARMONA NENCLARES, F.**, *Nuestros contemporáneos. Eduardo Zamacois*, Madrid, Renacimiento (1927).

GONZÁLEZ VERA, J. L., “Sawa-Díaz de Escovar. Epistolario inédito”, *Puente de Plata* 2 (1992), s. f.

GROVE DAY, A., y **KNOWLTON, Edgar C., Jr.**, *Vicente Blasco Ibáñez*, Nueva York, Twayne (1972).

GULLÓN, Germán, *El narrador en la novela del XIX*, Madrid, Taurus (1976).

— *La novela del XIX: estudios sobre su evolución formal*, Amsterdam-Atlanta (1990).

— “La literalización de lo real en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*”, en *La novela moderna (1885-1902)*, Madrid, Taurus (1992), págs. 113-127.

GULLÓN, Ricardo, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos (1966).

— *Estructura y diseño en Fortunata y Jacinta*, Madrid y Palma de Mallorca (1968). Reeditado en *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus (1970).

GUTIÉRREZ CARBAJO, E., “Las teorías naturalistas de Alejandro Sawa y López Bago”, *Epos* 7 (1991), págs. 371-391.

GUTIÉRREZ DÍAZ BERNARDO, Esteban, “Jacinto Octavio Picón en la crítica coetánea. Aproximación a un narrador olvidado”, *AIEM* 19 (1982), págs. 263-264.

— “Para la bibliografía de Jacinto Octavio Picón”, *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Madrid, FUE (1986).

HART, Stephen M., “Deshilando el nudo romántico en *La hernana San Sulpicio*”, en *Estudios sobre Palacio Valdés*, Ottawa, Editions Canada (1993), págs. 36-46.

- HAYS, William H.**, *From Ape to Angel. An informal history of anthropology*, Nueva York, Knopf (1958).
- HEMINGWAY, Maurice**, *Emilia Pardo Bazán: the making of a novelist*, Cambridge University Press (1983).
- HERRERO, Javier**, “El testimonio del P. Coloma sobre Fernán Caballero”, *BHS* 41 (1964), págs. 40-50.
- *Ángel Ganivet: un iluminado*, Madrid, Gredos (1966a).
- “El elemento biográfico en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*”, *HR* 34, 2 (1966b), págs. 95-110.
- HILTON, Ronald**, “Doña Emilia Pardo Bazán. Neo-Catholicism and the Carlist movement”, *The Americas* 11 (1954), págs. 5-18.
- HINTERHÄUSER, Hans**, *Los Episodios nacionales de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos (1963).
- *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus (1980).
- HOBSBAWN, Eric J.**, *Las revoluciones burguesas*, 5.^a ed., Madrid, Guadarrama (1978), 2 vols.
- HORNEDO, Rafael María de**, “El escándalo de *Pequeñeces* en el centenario del Padre Coloma (1851-1951)”, *Razón y Fe* 144 (1951), págs. 448-462.
- “Menéndez Pelayo y el P. Coloma”, *Razón y Fe* 153 (1956), págs. 759-772.
- “Ideas del Padre Coloma sobre la novela”, *Razón y Fe* 159 (1960), págs. 245-256.
- IRADIER, Manuel**, “Fragmentos de un diario de viajes de exploración en la zona de Corizco”, *BRSG* (1878), págs. 26-355.
- *África*, Vitoria, La Exploradora (1887), 2 vols.
- IRIONDO, Eduardo**, *Impresiones del viaje de circunnavegación de la fragata blindada Numancia*, Valparaíso, Imp. de El Mercurio (1868).
- JARA, Alfonso**, *De Madrid a Tetuán*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fé (1903).
- JIMÉNEZ DE LA ESPADA, Marcos**, *Las islas de las Galápagos y otras islas a poniente*, Madrid, Imp. de Fortanet (1892).
- *Diario de la Expedición al Pacífico llevada a cabo por una comisión de naturalistas españoles durante los años 1862-1865, escrito por Marcos Jiménez de la Espada, miembro que fue de la misma*, ed. P. Agustín BARREIRO, Madrid, Imp. del Patronato del Huérfano de Intendencia e Intervención Militares (1928).
- JIMÉNEZ DUQUE, Baldomero**, *La espiritualidad en el siglo XIX español*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca y FUE (1974).
- JOURDAN, P.**, “Les manifestations du Naturalisme en Espagne: deux romans de López Bago: *El Periodista* (1884) y *La Prostituta* (1884)”, *Iris* (1988a), págs. 69-105.
- “Aproximación a la figura y la obra de don Manuel Martínez Barrionuevo (1857-1917)”, *Jábega* 59 (1988b), págs. 64-72.
- LACOUTURE, Maryline**, “Vicente Blasco Ibáñez y *La araña negra* (1892): producción folletinesca, literatura de propaganda y Realismo”, en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthopos (1988), págs. 553-562.

- LAFFRANQUE, Marie**, “Ángel Ganivet: Genres et strates autobiographiques”, en VV.AA., *L'autobiographie dans le monde hispanique*, Aix-en-Provence, Publications Université de Provence (1980), págs. 217-236.
- LANDA, Nicasio de**, *La campaña de Marruecos: memorias de un médico militar*, Madrid, M. Álvarez (1860).
- LANGER, William**, *The diplomacy of imperialism, 1890-1902*, Nueva York, Knopf (1960).
- LEÓN ROCA, José Luis**, *Blasco Ibáñez, política i periodisme*, Barcelona, Edicions 62 (1972).
- *Cómo escribió Blasco Ibáñez La Barraca*, Valencia, Imp. J. Masí Montañana (1978).
- *Vicente Blasco Ibáñez*; 4.^a ed., Valencia, Prometeo (1990).
- LERCHUNDI, P. José M.^a**, *Vocabulario español-arábigo del dialecto de Marruecos, con gran número de voces usadas en Oriente y en Argelia*, Tánger, Imp. de la Misión Católica (1889).
- LIDA, Clara E.**, “Galdós y los *Episodios nacionales*: una historia del liberalismo español”, *AG* 3 (1968), págs. 61-77.
- LIDA, Denah**, “Galdós y sus santas modernas”, *AG* 10 (1975), págs. 19-31.
- LISSORGUES, Yvan**, *Clarín político*, Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, Univ. de Toulouse-Le Mirail (1980-1981).
- *Le pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas Clarín [1879-1901]*, París, CNRS (1983).
- “El Naturalismo radical: Eduardo López Bago (y Alejandro Sawa)”, en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 237-253.
- LISSORGUES, Yvan**, y **SALAÛN, Serge**, “Crisis del Realismo”, en VV.AA., *1900 en España*, ed. Carlos SERRANO y Serge SALAÛN, Madrid, Espasa Calpe (1991), págs. 161-191.
- LITVAK, Lily**, *A dream of Arcadia: anti-industrialism in Spanish literature: 1895-1905*, Austin, University of Texas Press (1975).
- *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch (1979).
- *Viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913)*, Barcelona, Laertes (1984).
- *El ajedrez de estrellas. Crónicas de viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913)*, Barcelona, Laia (1987).
- *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del Realismo (1849-1918)*, Barcelona, Ed. del Serbal (1991).
- LLAMAS AGUILANEDO, José M.^a**, *Alma contemporánea: estudio de estética [1899]*, ed. Justo BROTO SALANOVA, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (1991).
- LLAVE Y GARCÍA, J. de la**, *Bulgaria y Rumania. Notas de un viaje (julio-septiembre, 1908)*, Madrid, Imp. Alemana (1909).
- LLORENS, Vicente**, “Galdós y la burguesía”, *AG* 3 (1968), págs. 51-60.
- LLORIS, Manuel**, “Vicente Blasco Ibáñez o la formación de un escritor de masas”, *Íns* 407 (1980), págs. 1, 12.

- LÓPEZ, Julio**, "A los ochenta años de una novela excepcional (1902-1982): Zamacois: actualidad de un escritor de masas", *Íns* 432 (1982), pág. 11.
- LÓPEZ ALBAICETA, Pablo Jesús**, "Aproximación a la vida y obra de José María Matheu", *BBMP* 65 (1989), págs. 215-269.
- LÓPEZ BAGO, Eduardo**, "Vosotros y yo", en *El cura (Caso de incesto)*, Madrid, Juan Muñiz y Cía. (s.a. [1885]), págs. 259-291.
- "Análisis de la novela", en Alejandro SAWA, *Crimen legal*, Madrid, Juan Muñoz (1886), págs. 251-281.
- *El cura*, ed. Juan I. FERRERAS, Madrid, Vosa (1996).
- LÓPEZ SAENZ, R.**, "Algunas motivaciones y aspectos de la violencia en *La terre* de Émile Zola y en *La Barraca* de Blasco Ibáñez", *FM* 59 (1976), págs. 265-303.
- LÓPEZ SANZ, Mariano**, *Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán*, Madrid, Pliegos (1985).
- LOUBÉS, Jean-Noël, y LEÓN ROCA, José Luis**, *Vicente Blasco Ibáñez. Diputado y novelista. Estudio e ilustración de su vida política*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail (1972).
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel**, "El Naturalismo radical: Eduardo López Bago. Un texto desconocido de Alejandro Sawa", *ALEUA* 2 (1983), págs. 341-360.
- "Un aspecto del Naturalismo español: de las novelas médico-sociales de Eduardo López Bago a Felipe Trigo", *MAR* 1 (1986), págs. 29-40.
- MAGNIEN, Brigitte** (ed.), *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela. (El ejemplo de Timoteo Orbe)*, Barcelona, Anthropos (1995).
- MAINER, José-Carlos**, "Una paráfrasis de H. G. Wells en 1909 y algunas notas sobre la fantasía científica en España", en VV.AA., *La recepción del texto literario (Coloquio. Abril 1986)*, Zaragoza, Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza/Casa de Velázquez (1988), págs. 145-176.
- "Costumbrismo, regionalismo, provincianismo en las letras europeas y españolas del siglo XIX", en *Congreso de Literatura. (Hacia la literatura vasca). II Congreso Mundial Vasco (Vitoria-Gastéiz, 5-9 de octubre de 1987)*, Madrid, Castalia (1989a), págs. 193-210.
- "La crisis de fin de siglo a la luz del emotivismo: sobre *Alma contemporánea* (1899) de Llanas Aguilaniedo", en *Letras aragonesas*, Zaragoza, Ediciones Oropel (1989b), págs. 97-115.
- MALASPINA, Alejandro**, *La expedición Malaspina, 1789-1794. II: Diario General del viaje*. Estudio por R. CEREZO MARTINEZ, Barcelona (1990).
- MANDRELL, James**, "Forbidden fruit and the Lesson of Picon's *Dulce y sabrosa*", *LP* 3, 3 (1990), págs. 371-387.
- MANZANARES DE CIRRE, Manuela**, *Arabistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Instituto Hispano-árabe de Cultura, s. a.
- MARESCA, Mariano**, *Hipótesis sobre Clarín: el pensamiento crítico del reformismo español*, Granada, Diputación (1985).
- MARISTANY, Luis**, *El gabinete del doctor Lombroso*, Barcelona, Anagrama (1973).
- "Lombroso y España: nuevas consideraciones", *ALEUA* 2 (1983), págs. 361-382.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, *Un viaje al Plata*, Madrid, Biblioteca Sclcta (1911).

MASÍA LUCAS, Hugolino, *Cartas sobre los sucesos acaecidos en Egipto durante el período de la última guerra*, Barcelona, Jesús (1883).

MAURA Y MONTANER, Antonio, "Necrología del excelentísimo señor don J. Ortega Munilla", *BRAE* 9 (1922), págs. I-XII.

MEDINA, Jeremy T., "The artistry of Blasco Ibáñez's *Cañas y barro*", *Hisp* 60 (1977), págs. 275-284.

— "The artistry of Blasco Ibáñez's *Flor de mayo*", *Hisp* 65 (1982), págs. 200-212.

— "Blasco Ibáñez's *Arroz y Tartana*", *Hisp* 66 (1983), págs. 151-168.

— *The valencian novels of Vicente Blasco Ibáñez*, Valencia, Chapell-Hill y Albatros-Hispanófila (1984).

MELANESIO, P. Domingo, "La Patagonia", *BRSB* 46 (1904), págs. 164-175.

MODAVE, J., "Blasco Ibáñez et le Naturalisme français", *LR* 12 (1958), págs. 287-301.

MOLHO, Blanca, "El vocabulario político-social del P. Luis Coloma", *L'ideologique dans le texte*, Toulouse Le Mirail, Université (1984).

MORA GARCÍA, José Luis, *Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana (1888-1905)*, Salamanca, Universidad (1981).

MORALES LEZCANO, Víctor, *Africanismo y orientalismo español en el siglo XIX*, Madrid, UNED (1988).

— *España y la cuestión de Oriente*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores (1992).

MORENO DE LA TEJERA, Vicente, *Diario de Viaje a Oriente, Argel, Nápoles, Pompeya y el Vesubio, Sicilia, Grecia, el Archipiélago y Egipto*, Madrid, Imp. M. Martínez, s. a.

MORÓN ARROYO, Ciriaco, "Nazarín y Halma: sentido y unidad", *AG* 2 (1967), págs. 67-82.

— "La aldea perdida entre el pasado y el presente", en *Estudios sobre Palacio Valdés*, Ottawa, Editions Canada (1993), págs. 98-110.

MURGA, José M.^o, *Recuerdos marroquíes*, Bilbao, Miguel de Larrumbe (1868).

— *Apuntes biográficos, por Cesáreo Fernández Duro. Apuntes biográficos de El Hach Mohamed El Bagdady (Don José María de Murga), seguidos de otros varios para idea de los usos, costumbres y bibliografía en Marruecos*, Madrid, Imp. de T. Fortanet (1877).

NAVARRETE, José, *Desde Wad-Ras a Sevilla. Acuarelas de la campaña de África*, Madrid, V. Saiz (1877).

NAVARRO, Felipe Benicio, *En la región de las noches blancas. Viaje a Escandinavia (cartas de un valenciano)*, Madrid, J. M. Rosés (1860).

NIMETZ, Michael, *Humor in Galdós. A study of the "novelas contemporáneas"*, New Haven y Londres, Yale University Press (1968).

NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar, *Recuerdos de la campaña de África*, Madrid, J. M. Rosés (1860).

OLEZA, Juan, *La novela del siglo XIX. Del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello (1976); 2.^a ed. revisada, Barcelona, Laia (1984).

- OLEZA, Juan**, (ed.) Leopoldo ALAS, CLARÍN, *La Regenta*, Barcelona, Cátedra (1984); 2.^a ed., 1986 (vol. I), 1987 (vol. II).
- “*La Regenta* y el mundo del joven Clarín”, en Antonio VILANOVA (ed.), *Clarín y su obra. En el centenario de La Regenta*, Barcelona, Universidad (1986), págs. 163-180, y en Frank DURAND (ed.), *La Regenta*, Madrid, Taurus (1988).
 - “*Su único hijo versus La Regenta: una clave espiritualista*”, en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 421-444.
 - “De novelas y paternidades: Clarín, Bourget, Rod y Margueritte”, en Adolfo SOTELO VÁZQUEZ (ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad (1989a), págs. 473-485.
 - “Espiritualismo y fin de siglo: convergencia y divergencia de propuestas”, en Francisco LAFARGA (ed.), *Actas del I Simposio sobre la Imagen de Francia en las Letras Hispánicas*, Barcelona, PPU (1989b), págs. 77-88.
 - “*Su único hijo* y la disolución de la fábrica naturalista”, *Íns* 514 (1989c), págs. 28-27.
 - (ed.), Leopoldo ALAS CLARÍN: *Su único hijo*, Madrid, Cátedra (1990).
- OLMEDO MORENO, Miguel**, *El pensamiento de Ganivet*, Madrid, Revista de Occidente (1965a).
- “Actualidad de Ganivet”, *ROcc* 3, 33 (1965b), págs. 331-341.
- OPISSO, Alfredo**, *Viajes a Oriente*, Barcelona, Maucci (1898).
- *Notas de un viaje a Tierra Santa*, Barcelona (1899).
- ORDÓÑEZ Y OCHOA, Melchor**, *Una misión diplomática en la Indochina. Descripción del viaje de la legación especial de España al Imperio de Annam y reino de Siam dando en dos años la vuelta al mundo*, Madrid, Tip. E. Rubiños (1882).
- ORTEGA, Soledad**, *Cartas a Galdós*, Madrid, Revista de Occidente (1964).
- ORTEGA Y MUNILLA, José**, *Cleopatra Pérez*, ed. Juan Ignacio FERRERAS, Madrid, Cátedra (1976).
- ORTIZ ARMENGOL, Pedro**, “Vigencia de Fortunata”, *RO* 5-6 (1976), págs. 44-51.
- (ed.), Benito PÉREZ GALDÓS, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Hernando (1979).
 - *Apuntaciones para Fortunata y Jacinta*, Madrid, Universidad Complutense (1987).
- OSBORNE, Robert E.**, “Ángel Ganivet and Henry Stanley”, *HR* 23 (1955), págs. 28-32.
- PALANCA GUTIÉRREZ, Carlos**, *Reseña histórica de la Expedición de Conchinchina*, Cartagena, Imp. y Lit. de Liberato Montells (1869).
- PAOLINI, Gilbert**, *An aspect of the spiritualistic Naturalism in the novels of Benito Pérez Galdós: “Charity”*, Nueva York, Las Américas (1969).
- “Tipos psicopáticos en *Declaración de un vencido* de Alejandro Sawa”, *CH* 1, 1 (1979), págs. 87-92.
 - “Alejandro Sawa, *Crimen legal* y la antropología criminal”, *CH* 6 (1984a), págs. 47-59.
 - “*Noche*, novela de Alejandro Sawa en el ambiente científico de la década de 1880”, *BBMP* 60 (1984b), págs. 321-338.
 - “Ambición, pasión y muerte en una novela de A. Sawa: análisis de patología femenil”, *ACAIH* 8; ed. David KOSOFF *et al.*, Madrid, Istmo (1986), págs. 391-399.
- PARDO BAZÁN, Emilia**, *La revolución y la novela en Rusia*, Madrid, Tello (1887), 3 vols.
- *El Padre Coloma: biografía y estudio crítico*, Madrid (1891).

- PARDO BAZÁN, Emilia**, *Nuevo teatro crítico* [1891]; *Obras completas*, ed. Harry L. KIRBY Jr., vol. III, Madrid, Aguilar (1973a).
- *La nueva cuestión palpitante* [1894]; *Obras completas*, ed. Harry L. KIRBY Jr., Madrid, Aguilar (1973b), págs. 1157-1194.
- PARDO DE FIGUEROA, José Emilio**, *Algunos escritos del teniente de navío D. José Emilio Pardo de Figueroa, ordenados y anotados por el Doctor Thebussem*, Madrid (1873).
- PARÍS, Luis**, *Gente nueva. Crítica inductiva*, Madrid, Imprenta Popular, s. a. [1888].
- PARKER, Alexander A.**, “Nazarín or the passion of our Lord Jesus Christ according to Galdós”, *AG* 2 (1967), págs. 83-101.
- “The novels of Gánivet”, en VV.AA., *Homenaje a Juan López-Morillas*, ed. José AMOR Y VÁZQUEZ y A. David KOSOFF, Madrid, Castalia (1982), págs. 369-381.
- PASCUAL RODRÍGUEZ, Manuel**, *Armando Palacio Valdés. Teoría y práctica novelística*, Madrid, SGEL (1976).
- PATTISON, Walter T.**, *El Naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Gredos (1965).
- PENUEL, Arnold M.**, *Charity in the novels of Galdós*, Athens, University of Georgia Press (1972).
- PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael**, “Zola y la literatura española finisecular”, *HR* 39, 1 (1971), págs. 49-60.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco**, *El problema religioso en la Generación de 1868*, Madrid, Taurus (1975).
- *Renan en España*, Madrid, Taurus (1988).
- PERPIÑÁ, P. Antonio**, *El Camagüey. Viajes pintorescos por el interior de Cuba y por sus costas*, Barcelona, J. A. Bartinos (1889).
- PESEUX-RICHARD, H.**, *Pequeñeces*, *RHi* 30-31 (1894), págs. 92-94.
- “Un romancier espagnol: Jacinto Octavio Picón”, *RHi* 30 (1914), págs. 515-585.
- PEYRÈGNE, Françoise**, y **VILLAPADIERNA, Marysé**, “Las novelas valencianas de Blasco Ibáñez: destino y economía”, en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 563-571.
- PHILLIPS, Allen**, *Alejandro Sawa, mito y realidad*, Madrid, Turner (1976).
- PICÓN, Jacinto Octavio**, *Obras completas*, Madrid, Renacimiento (1915-1928), 13 vols.
- *Dulce y sabrosa*, ed. Gonzalo SOBEJANO, Madrid, Cátedra (1976); 2.^a ed., 1982.
- *La hijastra del amor*, ed. Noël VALIS, Barcelona, PPU (1990).
- PITOLLET, Camille**, *Vicente Blasco Ibáñez. Sus novelas y la novela de su vida*. Traducción T. MONCADA, Valencia, Prometeo, s. a. [1921].
- PORTNOFF, George**, *La literatura rusa en España*, Nueva York, Instituto de las Españas (1932).
- POZZI, Gabriela**, *Discurso y lector en la novela del XIX (1834-1876)*, Amsterdam-Atlanta (1989).

- PRAT, Pedro de**, “De Madrid a Pekín”, *La Ilustración Española y Americana* 13, supl. 50 (30-X-1879), págs. 275-278.
- PRIM, Juan, conde de Reus**, *Memoria sobre el viaje militar a Oriente, presentada al gobierno de S.M.*, Madrid, Imp. de Tejada (1855).
- PROFETI, M.^a Grazia**, “Blasco Ibáñez: letteratura di denuncia o letteratura di consolazione?”, *QLL* 14 (1989), págs. 286-291.
- PUIG-SAMPER, Miguel Ángel**, *Crónica de una expedición romántica al Nuevo Mundo: la Comisión Científica del Pacífico (1862-1866)*, Madrid, CSIC (1988).
- QUILES FAZ, Amparo**, “Sawa-Díaz de Escovar. Epistolario inédito», *Puente de Plata* 2 (1992), s.f.
- QUITO, P. Jacinto M.^a de**, *Relación de viaje en los ríos Putumayo, Caraparán y Caquetá, y entre las tribus guitotas*, Bogotá (1908).
- RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la**, *Viaje a Oriente de la fragata de guerra Arapiles y de la Comisión científica que llevó a su bordo, escrito por el Dr. Juan de Dios de la Rada y Delgado*, Barcelona, E. Oliver y Co. (1876-1882), 3 vols.
- RAJAL Y LARRÉ, Joaquín**, *Exploración del territorio de Davao (Filipinas), practicada por D. Joaquín Rajal y Larré, teniente coronel de Infantería, Gobernador, P.M. que fue de aquel distrito, Jefe de administración de 2.^a clase y ex gobernador civil de la provincia de Nueva Écija*, Madrid, Tip. de Fortanet (1891).
- RAMÍREZ DE VILLA-URRUTIA, Wenceslao, marqués de Villa-Urrutia**, *Una embajada en Marruecos en 1882. Apuntes de un viaje*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra (1883).
- RAMÓN Y CAJAL, Santiago**, *Obras literarias. Mi infancia y juventud*, Madrid, Aguilar (1947).
- RAMOS-GASCÓN, Antonio** (ed.), *Clarín: obra olvidada*, Madrid, Júcar (1973).
- REAL DE GANDÍA, P. Segismundo del**, *La Sierra Nevada y los orfelinatos de la Guajira por el padre Segismundo del Real de Gandía, misionero capuchino*, Bogotá, Imp. Nacional (1911).
- REGALADO GARCÍA, Antonio**, *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española: 1868-1912*, Madrid, Ínsula (1966).
- REIG, R.**, “Blasco político”, en VV.AA., *Vicente Blasco Ibáñez, la aventura del triunfo. 1867-1928*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo (1986a), págs. 75-94.
— *Blasquistas y clericales*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo (1986b).
- RICARD, Robert**, “Deux romanciers: Ganiwet et Galdós. Affinités et oppositions”, *BHi* 50, 4 (1958), págs. 484-499.
— *Aspects de Galdós*, París, PUF (1963).
- RÍO, Ángel del**, “La significación de *La loca de la casa*”, *CA* 21, 3 (1945); recogido en Douglas M. ROGERS (ed.), *Benito Pérez Galdós*, Madrid, Taurus (1973), págs. 321-350.
— *Estudios galdosianos*; 2.^a ed., Nueva York, Las Américas (1969).
- RIVADENEYRA, Adolfo**, *Viaje de Ceilán a Damasco*, Madrid, Imp. de Aribau (1871); 2.^a ed., Lily LITVAK, Barcelona, Laertes (1988).
— *Viaje al interior de Persia*, Madrid, Imp. de Aribau y Co. (1880), 3 vols.; 2.^a ed., Lily LITVAK, *Viaje al interior de Persia. El itinerario de Rivadeneyra (1874-1875)*, Barcelona, Ediciones del Serbal (1987).

- RIVKIN, Laura**, Introducción a Ángel GANIVET, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Madrid, Cátedra (1983), págs. 11-62.
- “*Los trabajos del infatigable creador Pío Cid: Hacia una estética simbolista*», en VV.AA., *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, ed. Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO, Madrid, CSIC (1986), págs. 335-342.
- RODAO GARCÍA, Florentino**, *Estudios sobre Filipinas y las islas del Pacífico*, Madrid, Asociación Española de Estudios del Pacífico (1989).
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio**, *Galdós: burguesía y revolución*, Madrid, Turner (1975).
- ROGERS, Douglass M.** (ed.), *Benito Pérez Galdós*, Madrid, Taurus (1973); 2.^a ed., 1979.
- “Charity in Galdós”, *AG* 9 (1974), págs. 169-174.
- ROMÁN, Isabel**, *Persona y forma: una historia interna de la novela española del siglo XIX*, Sevilla, Alfar (1988), 2 vols.
- ROMERO TOBAR, Leonardo** (ed.), *Leopoldo Alas, Clarín: Teresa. Avecilla. El hombre de los estrenos*, Madrid, Castalia (1976a).
- *La novela popular española del siglo XIX*, Barcelona, Ariel (1976b), págs. 199-226.
- “La novela regeneracionista en la última década del siglo”, en VV.AA., *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, CSIC (1977), págs. 133-209.
- “Hagiografía y narrativa del XIX: Pervivencia del tema de la pecadora arrepentida”, *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, vol. IV, Madrid, Gregos (1987), págs. 383-393.
- ROMO ARREGUI, Josefina**, “Salvador Rueda. Bibliografía”, *CLC* 7 (1943), págs. 84-88.
- ROS DE OLANO, Antonio**, *Episodios militares*, Madrid, M. Ginesta (1884).
- RUIZ DE LA PEÑA, Álvaro** (ed.), Armando PALACIO VALDÉS, *La aldea perdida*, Madrid, Espasa Calpe (1993).
- RUIZ RAMÓN, Francisco**, *Tres personajes galdosianos: ensayo de aproximación a un mundo religioso y moral*, Madrid (1964).
- RUSIÑOL, Santiago**, *Desde el molino*, Barcelona, L’Avenç (1894).
- *Del Born al Plata*, Barcelona, A. López, s. a.; 2.^a ed., 1911(?), traducción de Gregorio MARTÍNEZ SIERRA.
- *Miscelánea de mis treinta y cinco años de misionero del Caquetá y Putumayo*, Bogotá, Águila (1938).
- RUSSELL, Robert H.**, “The Christ figure in *Misericordia*”, *AG* 2 (1967), págs. 103-130.
- RYAL MILLER, R.**, *Por la Ciencia y la Gloria Nacional. La expedición científica española a América (1862-1866)*, Barcelona (1984).
- SAAVEDRA ESTEBAN, Juan José**, *Silverio Lanza, autor irónico*, Madrid, Orígenes (1984).
- *El humor de Silverio Lanza y Ramón Gómez de la Serna. Dos madrileños atípicos*, prólogo de Julio CARO BAROJA, Madrid, Libertarias y Prodhufl (1993).
- SABIK, Kazimierz**, “La obra del P. Luis Coloma en Polonia en los años 1884-1903: recepción editorial y crítica”, *LD* 19, 44 (1989), págs. 287-298.
- SALVADOR PLANS, Antonio**, *Baroja y la novela de folletín*, Cáceres, Universidad de Extremadura (1983).

- SÁNCHEZ, Roberto G.**, *El teatro en la novela: Galdós y Clarín*, Madrid, Ínsula (1974).
- SÁNCHEZ GRANJEL, Luis**, “Retrato de Silverio Lanza. Vida y obra”, en Silverio LANZA, *Obra selecta*, Madrid y Barcelona, Alfaguara (1966).
- *Eduardo Zamacois y la novela corta*, Salamanca, Universidad (1980).
- “Alejandro Sawa”, *Maestros y amigos de la Generación del Noventa y Ocho*, Salamanca, Estudios de la Universidad de Salamanca (1981), págs. 145-163.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín**, *Las novelas de Joaquín Costa. 1. Justo de Valdediós*, Zaragoza, Universidad (1981).
- “Una patria de tinta: el legado novelístico de Costa”, en VV.AA., *El legado de Costa*, Zaragoza, Ministerio de Cultura y Diputación General de Aragón (1984), págs. 29-67.
- SANTIÁÑEZ-TIÓ, Nil**, *Ángel Ganivet, escritor modernista. Teoría y novela en el fin de siglo español*, Madrid, Gredos (1994).
- “El héroe decadente en la novela española moderna (1842-1912)”, *BBMP* 71 (1995a), págs. 179-216.
- “En el umbral de las vanguardias: deseo y subversión en la novela naturalista española”, *BHi* 2 (1995b), págs. 583-604.
- SAWA, Alejandro**, “Impresiones de un lector. Eduardo López Bago”, en Eduardo LÓPEZ BAGO, *El cura*, Madrid, Juan Muñoz Sánchez, s. a. [1885], págs. 295-309.
- *Iluminaciones en la sombra* [1977], ed., estudio y notas de Iris M. ZAVALA, Madrid, Alhambra (1986).
- *La mujer de todo el mundo*, introducción J. ESTEBAN, Madrid, Ávila Editores (1988).
- SCHMIDT, Ruth**, *Ortega Munilla y sus novelas*, Madrid, Revista de Occidente (1973).
- SEBASTIÀ, E.**, *Valencia en las novelas de Blasco Ibáñez. Proletariat i burguesia*, prólogo de Juan REGLÀ, Valencia, L’Estel (1966).
- SENABRE, Ricardo**, “Silverio Lanza y el marqués del Mantillo”, *PSA* 9, 34, 100 (1964), págs. 97-108.
- SERRANO, Carlos**, “*Roman de Castille et regeneration nationales: De La tierra de campos à El problema nacional*”, *Mélanges de la Casa de Velázquez* 19, 1 (1983), págs. 293-315.
- “Naissance d’un populisme: Vicente Blasco Ibáñez politique (1895-1898)”, *MCV* 20 (1984), págs. 313-338.
- SINNIGEN, John**, “The Problem of Individual and Social Redemption in Angel Guerra”, *AG* 12 (1977), págs. 129-140.
- SMITH, Paul**, “On Blasco Ibáñez’s *Flor de mayo*”, *Sim* 20, 1 (1970), págs. 55-66.
- *Vicente Blasco Ibáñez: an annotated bibliography*, Londres, Grant & Cuttler (1976).
- *Vicente Blasco Ibáñez: contra la Restauración (Periodismo político, 1895-1904)*, Madrid, Nuestra Cultura (1978).
- *Los mejores artículos de Blasco Ibáñez*, Valencia, Prometeo (1982).
- SOBEJANO, Gonzalo**, “Forma literaria y sensibilidad social en *La incógnita y Realidad* de Galdós”, *RHM* 30 (1964), págs. 89-107; reimpresso en *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos (1967).
- “*Épater le bourgeois* en la España literaria de 1900”, *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos (1967), págs. 178-223.
- *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia (1985).

- SOSA, R.**, *Vicente Blasco Ibáñez a través de sus cuentos y novelas valencianos*, Madrid, Playor (1974).
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo** (ed.), *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, Barcelona, PPU (1988).
- SUÁREZ, B.**, “La creación artística en *La barraca* de Blasco Ibáñez”, *CHA* 371 (1981), págs. 371-385.
- SYKES, sir Percy**, *A History of exploration from the earliest Times to the present Days*, Londres, Routledge and K. Paul (1949).
- TANCO ARMERO, Nicolás**, *Viaje de Nueva Granada a China y de China a Francia*, París, S. Raçon y Comp. (1851).
- TARRÍO VARELA, Anxó**, *Lectura semiológica de “Fortunata y Jacinta”*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular (1982).
- TRAU, Aida E.**, *Arte y música en las novelas de Blasco Ibáñez*, Potomac, M.D. (1993).
- VALERA Y ALCALÁ GALIANO, Juan**, *Pequeñeces... Currita Albornoza al Padre Luis Coloma*, Madrid (1891).
- “El regionalismo literario en Andalucía” [1900], *Obras completas*, vol. II, Madrid, Aguilar (1961), págs. 1040-1047.
- “La labor literaria de don José Ortega y Munilla”, en *Obras completas*, III, Madrid, Aguilar (1958), págs. 1207-1217.
- *Cartas desde Rusia*, ed. Alberto CARDIN, Barcelona, Laertes (1986).
- VALERA Y DELAVAT, Luis, marqués de Villasinda**, *Sombras chinescas. (Recuerdos de un viaje al celeste imperio)*, Madrid, Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello (1902), 2 vols. Publicado anteriormente como folletín de *El Imparcial* (1901).
- VALIS, Noël**, “Una primera bibliografía de y sobre Jacinto Octavio Picón”, *CBibl* 40 (1980), págs. 171-209.
- “J. O. Picón’s *Juan Vulgar*: An anticipation of the Generation of 1898”, *AG* 16 (1981), págs. 69-77.
- *The novels of Jacinto Octavio Picón*, Londres, Bucknell University Press (1986); traducción española, Barcelona, Anthropos (1991).
- “Una correspondencia académica: cartas de Jacinto Octavio Picón a Marcelino Menéndez Pelayo”, *BBMP* 63 (1987), pág. 257.
- “Más datos bibliográficos sobre Jacinto Octavio Picón”, *RLit* 53, 105 (1991), págs. 213-214.
- VAYSSIÈRE, J.**, “Émile Zola présenté par Blasco Ibáñez dans *El Pueblo* (1897-1903)”, en VV.AA., *Recherches sur le monde hispanique au dix-neuvième siècle*, Université de Lille III (1973), págs. 259-276.
- VEGAS GONZÁLEZ, Serafín**, *Literatura y disidencia en la obra de Silverio Lanza*, prólogo de J. M. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Madrid, Orígenes (1983).
- VERA, Vicente**, *Un viaje al Transvaal durante la guerra*, Madrid, Imp. de Fortanet (1902).
- *Viajes y recuerdos*, Madrid, Tip. Renovación, s. a. (1918).
- VICKERS, P.**, “Vicente Blasco Ibáñez: literatura e ideología”, en VV.AA., *Siete temas sobre historia contemporánea del País Valenciano*, ed. J. M. CUENCA TORIBIO, Valencia, Universidad (1974), págs. 175-203.

VICKERS, P., “El romanticismo ¿revolucionario? de un jacobino tardío”, en VV.AA., *Vicente Blasco Ibáñez, la aventura del triunfo. 1867-1928*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo (1986), págs. 95-111.

VILLAAMIL Y FERNÁNDEZ CUETO, Fernando, *Viaje de circunnavegación de la corbeta Nautilus*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra (1985).

VILLACORTA BAÑOS, Francisco, “Visión galdosiana de la sociedad de la Restauración: las novelas del ciclo de Torquemada”, *RLit* 41, 81 (1979), págs. 68-116.

VV.AA., *Relieves y crítica. Obras completas del P. Luis Coloma, S. J.*, vol. XIX, Madrid, *Razón y Fe* y *El Mensajero del Corazón de Jesús* (1942). [Recoge epistolario de Coloma con P. de G., Luis Alfonso, Fernán Caballero, Gertrudis Gómez de Avellaneda, José María de Pereda, Emilia Pardo Bazán, Ramón Nocedal, Fray Conrado Muiños, y los estudios críticos de Emilia Pardo Bazán (págs. 105-154), Juan Valera (págs. 155-185) y Constancio Eguía Ruiz (págs. 187-313)].

— *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, CSIC (1977).

— *Homenaje a Juan López-Morillas*, ed. José AMOR Y VÁZQUEZ y David KOSOFF, Madrid, Castalia (1982).

— *El legado de Costa*, Zaragoza, Ministerio de Cultura y Diputación General de Aragón (1984).

— *Vicente Blasco Ibáñez, la aventura del triunfo 1867-1928*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo (1986).

— *1900 en España*, ed. Carlos SERRANO y Serge SALAÜN, Madrid, Espasa Calpe (1991).

WALLS Y MERINO, *Relato de un viaje de España a Filipinas*, Madrid, Imp. de los Hijos de M. G. Hernández (1895).

WANDERER [Manuel Alhama], “En la isla de los tesoros. Impresiones de Ceilán”, *Alrededor del mundo* 1, 18 (6-X-1899); 19 (13-X-1899).

WEYLER Y NICOLAU, Valeriano, marqués de Tenerife, *La insurrección por dentro; apuntes para la historia*, La Habana, M. Ruiz y Cía. (1897).

WIETELMANN BAUER, Beth, “*Marta y María: misticismo y Romanticismo en Palacio Valdés*”, en *Estudios sobre Palacio Valdés*, Ottawa, Editions Canada (1993), págs. 24-35.

XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Crispín, y **MADERA VIVES, Antonio**, *Memorias sobre la Argelia*, Madrid, M. Rivadeneyra (1853).

ZAMACOIS, Eduardo, *Vicente Blasco Ibáñez*, Madrid (1928). (Número extraordinario de *La Novela Mundial*, 19-II-1928.)

ZAMORA VICENTE, Alonso, *Valle-Inclán, novelista por entregas*, Madrid, Taurus (1973).

ZAVALA, Iris M. (ed.), Alejandro SAWA, *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Alhambra (1986), págs. 3-53.

ZAYAS, Antonio de, *A orillas del Bósforo*, Madrid (1912).

ZORRILLA, José, *La flor de los recuerdos. Ofrenda que hace a los pueblos hispanoamericanos D. José Zorrilla*, México, Imp. del Correo de España (1855). Parte de este libro, editado por Andrés HENESTROSA bajo el título de *México y los mexicanos (1855-1857)*, México, Andrea (1955).

Capítulo 8



La crítica literaria

*Sergio Beser, Salvador García Castañeda,
Miguel Ángel Garrido, José María Martínez Cachero,
Manuel Sánchez Mariana, José Sánchez Reboredo*

- 8.1. La recuperación de la literatura española en el siglo XIX: antologías y colecciones. La investigación y la edición de textos.
Manuel Sánchez Mariana.
- 8.2. La crítica literaria durante la etapa isabelina y la restauracionista.
Salvador García Castañeda.
- 8.3. Marcelino Menéndez Pelayo.
Miguel Ángel Garrido.
- 8.4. La crítica literaria de Valera y Pardo Bazán.
José Sánchez Reboredo.
- 8.5. Clarín, crítico literario.
Sergio Beser.
- 8.6. La crítica en el fin de siglo: «Gente Vieja» y «Gente Nueva».
José María Martínez Cachero.

La recuperación de la literatura española en el siglo XIX: antologías y colecciones. La investigación y la edición de textos

8.1.1. Los antecedentes del siglo XVIII

La erudición y la crítica literaria surgen, como actividad sistemática, en el siglo XVIII, al adquirirse la conciencia histórica de un pasado literario que es preciso tener en cuenta, bien sea para ensalzarlo o para denostarlo, según la posición tomada por cada uno de antemano. Esta actitud polémica, sin embargo, entorpece considerablemente el ejercicio de la crítica imparcial en el aspecto literario, y si a ello unimos el escaso desarrollo entre nosotros de ciencias o técnicas auxiliares como la paleografía o la bibliografía, no nos debe extrañar el que la crítica textual como actividad erudita sea extraordinariamente rudimentaria o casi inexistente en la mayor parte de ese siglo.

Las colecciones de textos de la literatura de épocas pasadas, sin embargo, abundan a partir del último tercio del siglo, y generalmente están realizadas con mejor voluntad y mérito que sentido crítico. Tales son, por ejemplo, el amplísimo *Parnaso español* de Juan José López de Sedano (1768-1778), la irregular *Colección de obras sueltas así en prosa como en verso de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio* de Francisco Cerdá y Rico (1776-1779), el extravagante *Teatro español* de Vicente García de la Huerta (1785-1786), la no demasiado selecta *Colección de novelas escogidas compuestas por los mejores ingenios españoles* (1785-1794), el variadísimo *Semanario erudito* de Antonio Valladares de Sotomayor (1787-1791) u otras. Inútil será buscar en estas colecciones una valoración crítica o histórica de los textos, sino el deseo, dentro de las preocupaciones de la época, de «fijar el buen gusto de la nación sobre esta parte de nuestra bella literatura» (López de Sedano, 1768, págs. III-IV).

El origen del espíritu crítico lo debemos buscar en el estudio o el análisis de los documentos históricos. Pues en la segunda mitad del siglo, la labor de los eruditos benedictinos españoles que siguen los pasos de Mabillon, como Domingo Ibarreta, Diego Mecolaeta o Martín Sarmiento, abrirá el camino a la moderna crítica textual. Precisamente una obra póstuma del último citado (Sarmiento, 1775) preconizará el uso de los manuscritos y de los métodos diplomáticos en los estudios literarios. Estos principios fructificarán en algunas colecciones de textos que, por tener carácter más bien histórico, o por haber sido compiladas por eruditos de sentido más crítico, escaparán a la polémica neoclásica y resultarán así más modernas, a pesar de ser rigurosamente contemporáneas de las anteriormente citadas; resultando así un claro precedente de las del siglo XIX. Entre éstas se encuentra la *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, del bibliotecario Tomás Antonio Sánchez (Madrid, 1779-1790, 4 vols.), auténtico precedente europeo de la nueva valoración de la poesía medieval, de tan acusada significación en el siglo siguiente; para la que, al tratarse de textos inéditos, deberá

acudir a los manuscritos para fijar los de su edición. También la *Colección de las crónicas y memorias de los reyes de Castilla* (1779-1787, 7 vols.), ideada por Eugenio de Llaguno y Amírola al modo de los «Monumentos» de la historia nacional iniciados en otros países, muestra claras intenciones críticas al proponerse para fijar el texto, «si hubiese más de una edición, elegir la que se tiene por menos viciada; hacer sobre ella los cotejos con los manuscritos dando razón de cada uno, su antigüedad y circunstancias; enmendar en el texto la frase, la ortografía, y aquellas cosas en que conocidamente hay falta o error. con tal que las correcciones resulten de los manuscritos; poner al pie de las planas las demás correcciones, adiciones y variantes» (López de Ayala, 1779, I, págs. VI-VII).

En el género de los «parnasos», que en López de Sedano adoptaba la forma de antología caprichosa y desordenada, la colección de poetas de don Pedro de Estala consigue el carácter de serie selecta de textos en la que cada volumen se dedica a un autor; el escolapio Estala editó estos volúmenes, con el seudónimo de don Ramón Fernández, entre 1786 y 1804, y los nombres de los Argensola, Herrera, Jáuregui, Góngora, Fr. Luis de León, Lope de Vega, Castillejo, Juan de la Cueva, Rioja y otros poetas andaluces, Diego Mexía y Francisco de Figueroa, acreditan lo escogido de la colección y el criterio cualitativo que el seleccionador se impuso como norma. En cuanto a los textos, predomina el criterio estético frente a la fidelidad filológica, aunque indica: «Hemos recogido varios manuscritos, en que se contienen muchas poesías inéditas de nuestros buenos poetas, para que las ediciones salgan lo más correctas y aumentadas que sea posible» (Argensola, 1786, pág. 5). Los estudios de carácter estilístico o biográfico de los autores coleccionados suponen también un considerable avance y un claro precedente de lo que han de ser las colecciones de textos clásicos posteriores. Algunos de estos tomos se reeditan ya bastante entrado el siglo XIX, lo que acredita su vigencia.

8.1.2. Las colecciones del hispanismo romántico

En el siglo XVIII se extiende por Alemania el conocimiento de la cultura española, y la identificación de ésta con los ideales del Romanticismo dará lugar al nacimiento de la primera escuela del hispanismo europeo, cuya orientación variará a lo largo del siglo XIX, desde la etapa de las ediciones, las traducciones y los estudios generales y aproximativos, en la primera mitad, a la de la investigación filológica romanística, los trabajos de literatura comparada y las grandes síntesis en la segunda mitad y comienzos del XX. Si nos limitamos al primero de los aspectos, el de las ediciones en castellano, comprobaremos cómo este fenómeno se produce por primera vez —exceptuando casos aislados— fuera de nuestras fronteras: la literatura medieval, los romances, la poesía lírica, el teatro del Siglo de Oro, la novela cervantina, son asequibles a los alemanes de la primera mitad del siglo XIX, en la lengua original, a través de ediciones hechas en Alemania (Juretschke, 1957, págs. 3-135; Tiemann, 1936).

En lo que a las colecciones se refiere, también se editan allí algunas de las más significativas de la época. La primera, cronológicamente, es la *Biblioteca Castellana, Portuguesa y Provenzal*, publicada por el célebre médico y naturalista

—muestra del interés generalizado en los distintos ámbitos por las literaturas románicas— Gothilf Heinrich Schubert; los dos volúmenes publicados en Altenburg en 1804 y 1805 son la primera muestra del interés fuera de España por su literatura medieval: en ellos se reimprimen, de la edición de Sánchez, el *Poema de Mio Cid*, los *Milagros* de Berceo, y el *Poema de Alexandre*, y además se publica una parte sustancial del *Cancionero general* de Hernando del Castillo, del que Quintana había publicado también, como luego veremos, algunas composiciones. Estos dos volúmenes enlazan con los 11 de la *Bibliotheca Española* publicados en Gotha y Chemnitz entre 1805 y 1811, de contenido más amplio, ya que incluyen la *Historia de las guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita (vols. I y II), el *Lazarillo* (vol. III), la *Araucana* de Ercilla (vols. IV a VI), las *Novelas ejemplares* de Cervantes (vols. VII a X) y el *Buscón* de Quevedo (vol. XI).

Otras colecciones planeadas en Alemania en la primera mitad del siglo no llegaron a desarrollarse, pese a haberse iniciado con un ambicioso plan, como la *Biblioteca Castellana* de Adalbert Keller (Stuttgart, 1838), de la que se publicó un único volumen con *El conde Lucanor*. También es digna de reseñarse la incidencia de la literatura ibérica en colecciones de tipo general, como la *Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart*, que publica en 1844 la *Crónica* de Muntaner, y en los años siguientes otras varias obras poco frecuentes.

Ya en la segunda mitad del siglo alcanzó celebridad y gran difusión la *Colección de autores españoles* de la Brockhaus de Leipzig, que desde 1860 publica tanto las obras de los contemporáneos como las de los clásicos de épocas pasadas, generalmente dando los textos escuetos, pero a veces con comentarios de acreditados hispanistas como doña Carolina Michaëlis, Eduard Brinckmeier, Adolf Schaeffer, etc.

Sin embargo, la colección de literatura española más importante y extensa publicada fuera de España no lo fue en Alemania, sino en París, por el editor y librero Baudry, y con la clara pretensión de difundirla entre el hispanismo europeo. Auténtico precedente de la *Biblioteca* de Rivadeneyra, las ediciones de Baudry comenzaron en 1835, aunque sólo desde 1838 aparecen formando parte de la *Colección de los mejores autores españoles*, que siguió publicándose hasta 1872 y llegó a alcanzar los 60 volúmenes. La orientación de esta serie se debe a un vasco residente durante muchos años en París, discípulo de Lista, y uno de los mayores propagadores de la literatura española, Eugenio de Ochoa (1815-1872) (Randolph, 1966), a quien debemos incluir en la corriente romántica restauradora de la tradición, junto a Agustín Durán. La colección de Baudry se comenzó con las obras de Cervantes, y en su amplísima selección incluyó una gran colección de teatro iniciada con los *Orígenes* de Moratín, y en la que entraron no sólo los grandes autores del Siglo de Oro, sino bastantes de los secundarios y dramaturgos de los siglos XVIII y XIX; el *Tesoro del Parnaso Español* de Quintana; un *Tesoro de romanceros y cancioneros*, y otros *de historiadores; de poemas épicos; sagrados y burlescos; de prosistas; de novelistas*, ordenados por Ochoa; la *Colección* de Tomás Antonio Sánchez; las obras de Quevedo, las de los místicos, etc. En la introducción al *Teatro escogido* de Calderón (1838), Eugenio de Ochoa explica la diferencia de sus criterios de selección respecto a los de los neoclásicos: «La idea que nos hemos propuesto [...] ha sido presentar a este gran poeta bajo todas sus faces [...] Esta idea, ya que no tenga otro mérito, es por lo menos

nueva, pues hasta ahora todos los recompiladores [...] se han ceñido a entresacar de sus dramas aquellos que les parecían más ajustados a las reglas convencionales o llámense *recetas* dadas por algunos críticos así para hacer buenas piezas de teatro como para juzgar de ellas con acierto [...] Como nosotros pensamos de muy distinto modo, hemos formado esta colección sobre bases casi diametralmente opuestas [...] Y esto no por efecto de una oposición sistemática a las doctrinas mal llamadas clásicas, sino porque tratamos de presentar en este libro no las *más arregladas*, sino las *más grandiosas*, las *mejores* de Calderón. Este mismo objeto nos servirá de norma para la formación de los tomos siguientes». Esta exposición de intenciones queda suficientemente clara como para requerir ningún comentario, y responde a los mismos principios manifestados unos años antes por Agustín Durán en su célebre *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español* (Madrid, 1828). Las ediciones de esta colección suelen llevar una breve introducción orientativa, y los textos, sin notas, carecen de cualquier intención crítica, basándose en ediciones anteriores. Hasta mediados de siglo, en que empezaron a ir saliendo los volúmenes de la *Biblioteca* de Rivadeneyra, y aun después, la *Colección* de Baudry fue casi la única oportunidad que los interesados en la literatura española tuvieron de acceder a un repertorio de sus textos amplio y selecto.

8.1.3. Las colecciones españolas

El paso de la crítica neoclásica a la romántica se aprecia perfectamente en la obra de dos ilustres antólogos que, pese a su estrecha vinculación ideológica y estética al clasicismo dieciochesco, muestran ya un espíritu crítico suficientemente abierto y comprensivo como para apreciar e incluir en sus antologías determinadas obras de la antigua literatura española e iniciar una revalorización de sus autores; se trata de dos de las figuras más representativas de la escena y la poesía de principios del siglo XIX: Leandro Fernández de Moratín y Manuel José Quintana (Amador de los Ríos, 1861-1865, I, págs. LXVI-LXXVII; Entrambasaguas, 1946, págs. 165-191; Fernández-Sevilla, 1975; Sainz Rodríguez, 1989).

En los *Orígenes del teatro español*¹, Moratín pretendió hacer una «historia crítica» e imparcial de los orígenes de nuestra escena, acompañada de un catálogo de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega y de una antología de sus textos; para esto último utilizó los textos impresos que le eran asequibles, permitiéndose a veces «suprimir algunas líneas del diálogo, o por ser enteramente ocioso lo que en ellas se dice, o porque la oscuridad del sentido anuncia desde luego que el impresor estropeó por descuido, o no llegó a entender, el original que copiaba», pero sin alterar el texto editado. Sin entrar a valorar sus apreciaciones críticas, señalemos que, dentro de su preferencia por las comedias *arregladas*, su selección es suficientemente amplia como para dar una idea cumplida del arte dramático de fines del XV y primera mitad del XVI, con obras de Rodrigo de Cota, Juan del Encina, Bartolomé de Torres Naharro, Lope de Rueda, Alonso

¹ Publicados póstumamente por la Real Academia de la Historia en los dos primeros volúmenes de las *Obras* de don Leandro Fernández de Moratín, Madrid (1830).

de la Vega y Juan de Timoneda. La novedad de la antología, el enorme prestigio literario del autor, y el hecho de haber sido incluida posteriormente en el volumen II de la Biblioteca de Autores Españoles, le dieron gran difusión, siendo en general preferida a la más extensa, pero menos variada, de Juan Nicolás Böhl de Faber, publicada poco después (Böhl de Faber, 1832).

De este último es también una antología poética de bastante más valor, la *Floresta de rimas antiguas castellanias* (Hamburgo, 1821-1825, 3 vols.), nutridísima y excelentemente seleccionada, aunque bastante carente de escrúpulos en el aspecto de la crítica textual; al haber sido publicada fuera de España, pese a su mérito y a los elogios que de ella hace Menéndez Pelayo, tampoco tuvo aquí la difusión de que gozó, en varias ediciones, la antología de Quintana.

Don Manuel José Quintana se inició joven en la tarea de editor de textos antiguos, en la continuación de la *Colección* de don Pedro de Estala, publicando en 1796 las *Poesías escogidas de nuestros cancioneros y romanceros antiguos*; aunque su labor más trascendente en este terreno se concreta en los tres volúmenes de *Poesías selectas castellanias, desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días* (Madrid, 1807), reeditada varias veces en los años siguientes. Estricto defensor de las reglas clásicas, y completamente despreocupado en cuestiones de crítica textual, pese a las duras críticas de que le hizo objeto Gallardo, logrará Quintana imponer con éxito su antología, y no sólo por su prestigio personal como poeta, sino porque aun con lo estricto de su actitud en lo formal, sus gustos en cuanto al contenido y a las ideas se aproximarán considerablemente al mundo romántico; su interés por los romances (aunque sean romances cultos y no populares) y por los cancioneros medievales (el *Cancionero general* de Hernando del Castillo) le hacen un precursor, si no de la nueva crítica, sí de la nueva sensibilidad respecto a la literatura española antigua; el hecho de que el volumen II de las *Poesías selectas castellanias* esté todo él dedicado a los romances y a Lope de Vega es de por sí suficientemente significativo, y la antología en su totalidad es el conjunto más comprensivo de la literatura castellana, desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, entonces existente (Menéndez Pelayo, 1944, págs. 21-22). Estando esta antología fundamental —aunque no exclusivamente— dedicada a la lírica, todavía añadió Quintana dos volúmenes más, que se unieron a las reediciones, con el título de *Musa épica, o colección de los trozos mejores de nuestros poemas heroicos* (Madrid, 1833) (capítulo 3.1).

Por esos años se estaba produciendo ya la renovación total de la crítica literaria española, por cuenta de la que Pedro Sainz Rodríguez denominó —discutiblemente— «escuela de Gallardo» (Sainz Rodríguez, 1989, págs. 197-220); y decimos discutiblemente porque, si las primeras formulaciones teóricas de esta nueva aproximación histórica y crítica a los textos antiguos se deben a don Bartolomé José, si éste puso las bases de la nueva ciencia bibliográfica en que se había de basar la investigación filológica y literaria moderna, en primer lugar no creó escuela como tal, y en segundo no dio tampoco ningún paso decisivo en este terreno, cercado por las fobias y enzarzado en disputas estériles.

La labor de crítica textual de Gallardo se concreta especialmente en los cinco números publicados en vida de *El Crítico*, *papel volante de literatura y bellas artes* (Madrid, 1835-1836), y en su obra póstuma, la más significativa, el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* (ordenada por Manuel

Remón Zarco del Valle, José Sancho Rayón y Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, 1863-1889), en las que pone de manifiesto la extensión y solidez de sus conocimientos bibliográficos; la mala fortuna de sus papeles, destruidos en Sevilla en 1823 a causa de la persecución política, nos ha privado de buena parte de los resultados de sus trabajos, entre los que se encontraba, al menos en proyecto, una edición anotada del *Quijote*, y tampoco realizó la más tarde planeada de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Lo que nos queda de su actividad como editor de textos lo podemos encontrar sobre todo en el número 3 de *El Crítico*, donde incluye la *Carta en que se trata de los Cata-Riberas* y algunas poesías de Eugenio de Salazar; en los números 4 y 5 del mismo, en los que edita algunas piezas de teatro antiguo no incluidas en las antologías de Moratín y Böhl de Faber; y en varios artículos del *Ensayo*, donde se transcriben, tomándolas de manuscritos o impresos raros, bastantes composiciones inéditas, a veces de tanta extensión como el *Poema de Fernán González* (vol. I, col. 763-804), o textos de tanto interés como el *Registrum* de Fernando Colón (extractado en el vol. II, col. 514-557). La obra de Gallardo como crítico pone siempre de manifiesto su extensa erudición y el dominio de las fuentes (véase por ejemplo su atractivo ensayo en defensa de la paternidad cervantina de *La tía fingida*, en el primer número de *El Crítico*), aunque suele pecar de asistemática. Gallardo se nos revela siempre como un notable escritor satírico de estirpe quevedesca, en el que el apasionamiento, las fobias personales y la parcialidad política estorban la completa utilización de sus profundos conocimientos lingüísticos, históricos y bibliográficos.

Más sólida nos parece, al menos en el campo de la crítica literaria, la obra de alguien que fue objeto de sus duras críticas, que, como en otros casos, oscilaban de lo científico a lo personal: don Agustín Gatto-Durán y de Vicente Yáñez (1789-1862), más conocido como Agustín Durán², contemporáneo de su colega el romanista y bibliotecario austriaco Ferdinand Wolf, con quien compartió la afición por los romances viejos, y de quien recibió, así como de las traducciones de Böhl de Faber, la influencia germánica. La labor de Durán como editor de textos, única que en este momento nos interesa, se concreta en dos sentidos: el teatro y los romances antiguos. Durán no sólo fue el mayor colector de teatro antiguo español, sino que la gran cantidad de datos por él acopiados constituyó, indudablemente, la base de la gran obra de Cayetano Alberto de la Barrera³; la más antigua empresa editora de este tipo en que le vemos comprometido es la *Colección general de comedias escogidas del teatro antiguo español, con el examen crítico de cada una de ellas* (Madrid, Imp. de Ortega, 1826-1834) (Romero

² Sobre Gallardo puede verse la aproximación, no demasiado apasionada, de Sainz Rodríguez (1921). Sobre Durán es fundamental —aunque no agota el conocimiento del personaje y su obra— Gies (1975); es también valiosa la visión de Sainz Rodríguez (1989, págs. 179-195). Véase Rodríguez Moñino (1965).

³ Los apuntes y listas de comedias de Durán se conservan, como su biblioteca dramática, en la Biblioteca Nacional. Véase M. Sánchez Mariana, "Repertorios manuscritos de obras y colecciones dramáticas conservados en la Biblioteca Nacional", en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichemberger*, Barcelona, PPU (1989), págs. 233-258.

Tobar, 1988), en la que se publicaron, en fascículos en 8.º, numerosas comedias de la mayoría de los dramaturgos del Siglo de Oro, seguidas cada una de ellas de un breve estudio que, aunque no aparece firmado, se deben a la pluma de Agustín Durán o de Manuel García Suelto; colección que obtuvo gran éxito y quizá impulsó a Durán a escribir en 1828 el antes mencionado *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español*. Menos éxito tuvo, en cambio, otra empresa más personal y ambiciosa, la *Talía española* o *Colección de dramas del antiguo teatro español*, que no pasó del primer volumen (Madrid, 1834), dedicado a Tirso de Molina, con estudio biográfico del autor y crítico de cada una de las tres comedias que comprendía.

Pero quizá es todavía más trascendente la labor de Durán como editor del Romancero. Su afinidad con Quintana y Böhl de Faber le condujo, sin duda, al conocimiento de la poesía popular y a la estimación de los romances, que coleccionó y estudió con criterio más moderno y científico que los anteriores; en 1828 inició la *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* con un volumen sobre los de tema morisco, precedido de un breve estudio bibliográfico y seguido de índices; y en años sucesivos continuó publicando volúmenes (hasta el V, en 1832) de contenido temático, con estudios cada vez más extensos, constituyendo el del volumen IV una auténtica y valiosa monografía. Años más tarde refundió todo este trabajo para publicar en los tomos X (1849) y XVI (1851) de la Biblioteca de Autores Españoles el *Romancero general* o *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, que ha constituido, durante más de un siglo, el repertorio básico de este tipo; esta nueva colección va precedida de extensos estudios críticos y bibliográficos, y seguida de apéndices e índices detallados; la cuidada edición de los textos, con la especificación de la fuente en cada composición, muestra claramente los enormes avances de la filología en el período de veinte años que media entre una y otra edición. También se interesó Durán por los cancioneros, y al parecer ayudó en la edición del de Baena; esta magnífica publicación es emblemática de la erudición de la época, pues fue promovida y prologada por Eugenio de Ochoa, hizo el estudio Pedro José Pidal, y prestaron su colaboración Agustín Durán y Pascual de Gayangos. Por entonces hacía pocos años que se había iniciado la Biblioteca de Autores Españoles en la que colaborarían los mencionados eruditos y otros muchos que variarían el panorama de la crítica literaria y textual del siglo XIX.

8.1.4. La Biblioteca de Autores Españoles

El éxito de la colección de Baudry, a pesar de las dificultades de su difusión por España derivadas de las restricciones legales para la circulación de libros en español impresos fuera del país, y el nuevo interés por las obras de los autores antiguos, debieron impulsar a Manuel Rivadeneyra, emprendedor tipógrafo catalán emigrado a América, a iniciar, a su vuelta a España, una nueva colección de autores clásicos más amplia y actualizada que las anteriores. Para llevar a cabo el proyecto acudió a un paisano suyo más avezado en lides intelectuales, don Buenaventura Carlos Aribau, poeta y economista, hermano de un colaborador de la imprenta de Rivadeneyra, y entre ambos concibieron el plan de la am-

biciosa publicación que comprendería todas las obras significativas de los escritores castellanos, «desde la formación del lenguaje hasta nuestros días», saliendo finalmente a la calle el primer volumen, con las obras de Cervantes, prologado por Aribau, en 1846⁴.

La colección suponía una novedad por varios conceptos, especialmente por dos: en primer lugar, por el procedimiento de impresión, la estereotipia, que, al pasar el texto compuesto con caracteres móviles a una plancha fija permitía la fácil reimpresión de los volúmenes según se fueran agotando, por lo que, si el coste inicial era mayor, se ahorra al reimprimir. Y en segundo lugar, por el formato y volumen, mayores de lo habitual, que permitía incluir una gran cantidad de textos en un solo volumen —en el caso del primero, toda la obra de Cervantes excepto el teatro—, por lo que si la adquisición de cada tomo suponía un desembolso mayor, se ahorra en cuanto a la cantidad de literatura que se recibía a cambio. Manuel Rivadeneyra, formado en Francia, donde pasó buena parte de su infancia y juventud, no tomó como modelo para su *Biblioteca* las anteriores colecciones de hispanística, sino las magníficas ediciones de clásicos griegos y latinos salidas de la imprenta de los hermanos Firmin Didot, hijos del inventor de la estereotipia.

La empresa no fue un éxito económico, al menos al principio, sino que más bien estuvo a punto de dar al traste con el caudal acumulado por Rivadeneyra en tierras americanas. El precio de 40 reales a que se vendían los tomos, para a lo que estaban acostumbrados los lectores de la época, pareció caro, el formato demasiado grande, y la letra excesivamente pequeña. Pronto, sin embargo, según se iban sucediendo los volúmenes, debieron verse las ventajas de contar con un *corpus* tan amplio en tan poco espacio, y aunque la colección se encontró con dificultades para continuar en varios momentos, el hecho de haberse publicado sus 70 volúmenes en el espacio de poco más de treinta años acredita su buena fortuna.

Resumir en pocas líneas el contenido de la *Biblioteca* de Rivadeneyra parece difícil: la literatura medieval está representada por la *Colección* de Sánchez revisada por Janer, el *Romancero* de Durán, los escritores en prosa editados por Gayangos, las crónicas por Rosell, el teatro primitivo por Moratín; la prosa del Siglo de Oro por Aribau, Ochoa, Rosell, Aureliano Fernández-Guerra (Quevedo), Gayangos (Libros de caballerías), Vicente de la Fuente (Santa Teresa, Rivadeneyra), Mora (Fr. Luis de Granada); el teatro por González Pedroso (autos sacramentales), Hartzenbusch (Lope, Tirso, Alarcón, Calderón), Luis Fernández-Guerra (Moreto), Mesonero Romanos (Rojas, etc.); los poetas por Rosell, Aureliano Fernández-Guerra, Adolfo de Castro; los autores del XVIII por Monlau (Isla), Ferrer del Río (Quintana, Floridablanca), Necedal (Jovellanos), Vicente de la Fuente (Feijoo); el Epistolario español por Ochoa, los historiadores de Indias por Vedia, las curiosidades bibliográficas por Adolfo de Castro, etc.

Dentro de lo literario, nos parece que no es aventurado afirmar que la Biblioteca de Autores Españoles es el legado más importante que el siglo XIX dejó

⁴ Previamente se editó un prospecto de la *Biblioteca*, hoy inencontrable. Una detallada biografía del impresor y editor, hecha por su hijo Adolfo Rivadeneyra, puede encontrarse en *Biblioteca de Autores Españoles... Índices generales*, por D. Isidoro Rosell y Torres, vol. LXXI (1880).

al xx. Si las ediciones no son siempre lo perfectas que serían de desear, ¿quién duda, por ejemplo, de que la crítica sobre Quevedo no sería hoy la misma sin el trabajo sobre el texto de Aureliano Fernández-Guerra, o que el conocimiento de los libros de caballerías no podría haberse desarrollado sin el estudio bibliográfico y la crítica de Pascual de Gayangos? ¿Qué medio hay todavía hoy de conocer buena parte del teatro español del Siglo de Oro, si no es acudir a las ediciones de Hartzenbusch, que pudo suplir sus carencias filológicas con su gran intuición o qué ediciones de conjunto modernas pueden suplir con ventaja a las suyas? Si la crítica textual y la edición de textos han experimentado un avance gigantesco en nuestro siglo, ello se debe en gran medida a la existencia de esta Biblioteca, y si otras colecciones han desplegado su serie de ediciones más fiables y adecuadas, ninguna ha conseguido ofrecer un conjunto tan completo y compacto.

En el último cuarto de siglo otras grandes colecciones intentaron repetir, aunque con diferente orientación, el éxito de la de Rivadeneyra. La *Biblioteca Clásica* de la Librería de Hernando, a partir de 1878, incluye algunos textos castellanos, aunque su mayor aportación se refiere a las traducciones de los clásicos griegos y latinos; también publica, en 13 volúmenes, entre 1890 y 1903, una obra fundamental de la crítica literaria española de todos los tiempos: la *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*, de Marcelino Menéndez Pelayo. De características parecidas es la *Colección de escritores castellanos* (Madrid, 1880-1915, 161 vols.), que aunque se orienta sobre todo a la edición de obras de autores del siglo XIX, incluye también algunas de la Edad Media (*Cancionero* de Gómez Manrique) o del Siglo de Oro (*Avisos* de Barrionuevo) editadas por Paz y Melia, así como algunas traducciones.

8.1.5. Las colecciones documentales

Los intentos de Burriel, Campomanes y otros en el siglo XVIII, de crear una colección de documentos para la historia de España, no cuajan hasta casi mediados del siglo XIX. Comentaremos brevemente algunas de las principales colecciones de este tipo, ya que frecuentemente contienen material de interés literario.

La *Colección de documentos inéditos para la historia de España* se inició en 1842 bajo la dirección de Martín Fernández Navarrete, marino y erudito reconocido⁵; Miguel Salvá, obispo de Mallorca, y el sacerdote Pedro Sainz de Baranda; luego entraron los marqueses de Pidal y de Miraflores, y a partir de 1875 dirigían la colección los que quizá fueran los mejores bibliógrafos y bibliófilos de la segunda mitad del XIX, el marqués de la Fuensanta del Valle y José Sancho Rayón, con los que colaboró también Francisco Zabálburu, propietario de importante biblioteca y archivo. Entre innumerables documentos importantes⁶, que alcan-

⁵ Preparó la conocida *Colección de viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV*, Madrid, Imprenta Real (1825-1837), 5 vols.

⁶ Véase el *Catálogo* de la colección por Julián Paz, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan (1930-1931), 2 vols.

zan, hasta 1895, los 112 volúmenes, se publicaron textos de crónicas, memorias y epistolarios de gran interés, junto a estudios o bibliografías fundamentales. Entre los documentos que se dieron a conocer se encuentran el proceso de Fr. Luis de León (vol. X, 1847), la vida de Garcilaso por Eustaquio Fernández de Navarrete (vol. XVI, 1850), la primera edición de la *Historia de las Indias* de Fr. Bartolomé de las Casas (vols. LXII-LXVI, 1875-1876), etc.

De parecidas características es la *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*, en la que prepararon 41 volúmenes, entre 1847 y 1910, tres miembros de una misma familia de archiveros representantes de otras tantas generaciones, Próspero de Bofarull y Mascaró (vols. I-XVII), Manuel de Bofarull y de Sartorio (vols. XVIII-XL), y, ya en nuestro siglo, Francisco de Bofarull y Sans. En ella se publicaron textos literarios medievales catalanes (vol. XIII, 1857), los opúsculos latinos y las poesías catalanas de Pedro Miguel Carbonell (vols. XXVII y XXVIII, 1864-1865), y numerosos textos documentales.

Paralelamente, en cierto modo, a la *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, inició la Real Academia de la Historia en 1851 la publicación del *Memorial Histórico Español*, que se ha prolongado hasta bien entrado nuestro siglo con medio centenar de volúmenes aproximadamente. Es mezcla de boletín de actividades académicas y colección de textos, de carácter algo heterogéneo, aunque publicó algunos de gran interés, como las *Flores de las leyes* de Jacobo Ruiz (vol. II, 1851), la *Crónica de Miguel Lucas de Iranzo*, la *Miscelánea* de Zapata, la *Vida* de Diego Duque de Estrada (los tres por Gayangos, vols. VIII, XI y XII, 1855-1859), las cartas de jesuitas (vols. XIII-XIX, 1861-1865), etc.

8.1.6. Las colecciones de bibliófilos

La bibliofilia surge con gran fuerza en España, a mediados del siglo XIX, como resultado de la conjunción de dos hechos: el renacimiento del interés por la historia y la literatura antigua, y la gran cantidad de libros que la desamortización de Mendizábal pone en circulación; por esto tendrá una doble vertiente: la erudita y la puramente coleccionista. El bibliófilo integral será el que reúna ambas características, y los más ilustres representantes de esta estirpe irán apareciendo en las líneas que siguen.

Cuando en el último tercio del siglo XIX se ha formado ya un núcleo conexo de personas interesadas en los libros antiguos en sí, surgen, a imitación de las que existían en Inglaterra o en Francia, las sociedades de bibliófilos (capítulo 1.3). La más tradicional de todas ellas, el Roxburghe Club, había sido fundada en Inglaterra en 1812 precisamente con la finalidad de editar obras de extrema rareza para su distribución exclusiva entre los socios.

La Sociedad de Bibliófilos Españoles se crea en 1866, comenzando entonces su colección de publicaciones con las *Cartas* de Eugenio de Salazar; al final de la publicación figura la lista de los 50 socios iniciales, con Juan Eugenio Hartzenbusch a la cabeza. La edición es en 4.º, sobre papel blanco de gran calidad, con cuidadísima tipografía de la imprenta de Manuel Rivadeneyra. En la introduc-

ción al volumen, de Pascual de Gayangos, se indican ligeramente los propósitos de la colección:

Pocos países de Europa poseen el rico caudal literario que España guarda aún inédito [...]. Hoy, pues, que las investigaciones de los eruditos se dirigen principalmente al conocimiento de los pasados siglos [...] importa más que nunca salvar del olvido gran número de joyas literarias que por estar aún inéditas o haberse hecho muy escasos los ejemplares de su primera y quizá única impresión, están fuera del alcance de los estudiosos llamados a juzgarlas y esclarecerlas. Persuadidos de esta verdad, unos cuantos aficionados a lo que vulgarmente se llama «libros viejos», doliéndose, como es razón, de que tanto trabajo literario e histórico permanezca aún arrinconado y desconocido, se han propuesto, hasta donde alcancen sus fuerzas, dar a conocer por medio de la imprenta los más importantes de entre ellos bajo el punto de vista literario⁷.

Se publicaron 34 volúmenes en el siglo XIX, prolongándose la colección en el XX, y manteniendo, con las variaciones lógicas, el alto nivel de calidad, tanto en el aspecto material como en el del contenido. Los textos se reproducían siguiendo el manuscrito o la edición adecuada con gran fidelidad, acompañándolos de breves notas aclaratorias y precediéndolos de estudios detallados a cargo de eruditos tales como el citado Gayangos, Cayetano Alberto de la Barrera, Emilio Lafuente Alcántara, Manuel Cañete, José María Escudero de la Peña, el marqués de la Fuensanta del Valle, Francisco Asenjo Barbieri, Germán Knust, Antonio Paz y Melia, Antonio Cánovas del Castillo, Francisco Guillén Robles, Francisco R. de Uhagón, Marcelino Menéndez Pelayo, Manuel Serrano Sanz, Antonio Rodríguez Villa y otros varios, es decir, lo más granado de la erudición de la época.

Casi simultáneamente a la anterior se funda en Sevilla la Sociedad de Bibliófilos Andaluces, que empieza sus publicaciones en 1867, aunque el primer volumen de la primera serie de su colección no apareció hasta 1869, con la *Historia de los Reyes Católicos* de Andrés Bernáldez. Publicó dos series, una en 4.º y otra en 8.º, con un total de unos 40 volúmenes en tiradas de 500 ejemplares, con una calidad de presentación no tan alta y uniforme como la de los Bibliófilos Españoles, aunque la imprenta sevillana de José M.^a Geofrín, en los primeros volúmenes, hizo un buen trabajo. Se prefirieron los autores andaluces, aunque no fueron exclusivos. Entre los nombres de sus colaboradores encontramos también bastantes conocidos, debiendo destacar el trabajo del ilustre cervantista José María Asensio y Toledo, así como los estudios y ediciones del americanista Henry Harisse, y de Cayetano Alberto de la Barrera, Antonio M.^a Fabié, Antonio Martín Gamero, Antonio Benítez de Lugo, Francisco Collantes de Terán y otros.

Los cauces de las sociedades de bibliófilos eran quizá demasiado estrechos para dos de los de más acusada personalidad de la época: Feliciano Ramírez de Arellano, marqués de la Fuensanta del Valle, y José Sancho Rayón, que entonces estaban en buena armonía y lejos de las disensiones económico-literarias que

⁷ *Cartas* de Eugenio de Salazar, Madrid (1866), pág. V.

ensombrecieron sus relaciones años después. A pesar de que ambos pertenecían a la Sociedad de Bibliófilos Españoles, donde incluso ostentaron cargos, en 1871 decidieron iniciar una *Colección de libros españoles raros o curiosos*, siendo ellos los editores de la mayor parte de los textos incluidos, aunque también colaboraron José Antonio de Balenchana, José Núñez de Prado, William I. Knapp y Marcos Jiménez de la Espada. Quizá podamos comprender el hecho si nos fijamos en el título del primer volumen de la nueva colección, pues se trata de *La lozana andaluza*, del vicario del Valle de Cabezuela, Francisco Delicado, libro que probablemente no tenía cabida en una colección «respetable» como la de los Bibliófilos Españoles; se diferencia de ésta también en el formato, en 8.º, y en el cuerpo de letra, quizá excesivamente pequeño, pero la mayor novedad estriba en la inclusión de una lámina fotolitográfica que reproduce la portada del ejemplar, tal como se hará en los restantes volúmenes de la colección, precedente de las ediciones fotolitográficas realizadas poco después por Sancho Rayón en la misma imprenta de Rivadeneyra⁸.

En la cubierta de los volúmenes de la *Colección* del marqués de la Fuensanta del Valle y Sancho Rayón constaba su venta en la madrileña librería de Durán. La gran demanda de este tipo de ediciones queda manifiesta por el hecho de que el propio librero Alfonso Durán iniciase por su cuenta, al año siguiente, es decir, en 1872, y utilizando la misma imprenta de Rivadeneyra —quien, por cierto, falleció ese año—, una nueva colección, titulada *Libros de antaño, nuevamente dados a luz por varios aficionados*, en la que el afán de exclusividad llevó a tirar cuatro ejemplares de cada volumen en vitela. Sus características externas son muy similares a las de la colección Fuensanta-Sancho; se inició con los *Entremeses, loas y jácaras* de Quiñones de Benavente editados por Cayetano Rosell, y colaboraron en ella Fabié, el marqués de Molíns, Cañete, Menéndez Pelayo, Morel-Fatio, Paz y Melia, etc. Publicó 15 volúmenes, aunque a partir del volumen VII figura Fernando Fe en el pie de imprenta editorial. Desde el volumen IV aparece como impresor Aribau, hermano del primer director literario de la Biblioteca de Autores Españoles y sucesor de Rivadeneyra en su imprenta.

8.1.7. Las colecciones locales

Íntimamente relacionadas con las anteriores están las colecciones o bibliotecas de autores locales. La más antigua es la *Biblioteca de Escritores Granadinos*, promovida por el político y bibliófilo sevillano José Gutiérrez de la Vega; se publicó en 1864 un único volumen con las *Obras* de Diego Hurtado de Mendoza,

⁸ Como vimos, Manuel Rivadeneyra había difundido en España, antes de mediados del siglo, el uso de la impresión por estereotipia. La impresión fotográfica o “foto-zincografía” fue introducida en el último tercio del XIX, en Barcelona, por Francisco López Fabra, quien publicó en 1871 la primera edición facsimilar del *Quijote*, para la que hizo Hartzenbusch una erudita anotación. Por ese año parece que inició también José Sancho Rayón su serie de reproducciones fotolitográficas, a veces manipuladas o falsificadas, de pliegos sueltos. Véase Infantes, 1982.

con estudio introductorio de Nicolás del Paso y Delgado, y aunque la edición es más modesta que las de las colecciones antes citadas, debió influir en la creación de otras, como la de los Bibliófilos Andaluces.

En el último tercio del siglo XIX hay también varias colecciones de autores en lengua catalana, destacando las dirigidas por Mariano Aguiló y Fuster con los títulos de *Biblioteca Catalana* (Barcelona, 1872-1905, 13 vols.) y *Bibliotheca d'obretes singulars del bon temps de nostra llengua...* (Barcelona, 1879-1904, 3 cuadernos); ambas son colecciones de bibliófilo, la segunda impresa con tipos góticos y con algún ejemplar tirado sobre vitela. Ya a fines de siglo, la revista catalanista *L'Avenç*, de Jaime Massó Torrents, promociona otras publicaciones de este tipo.

La *Biblioteca de Escritores Aragoneses*, publicada por la Diputación de Zaragoza desde 1876, se aproxima también bastante a las colecciones bibliofílicas. Publicó dos series, tan cuidadas de edición como interesantes de contenido: una, de mayor tamaño, histórico-doctrinal (8 vols.), y otra literaria (7 vols.). Colaboraron Tomás Ximénez de Embún y Jerónimo Borao, entre otros eruditos aragoneses.

En Valencia se publica el año 1877, en la librería de Francesc Aguilar, la *Biblioteca Valentina*, de la que sólo aparecen dos volúmenes, en 8.º, del tipo de las colecciones locales. Entre las ediciones de bibliófilos habría que destacar las poquísimas de la Sociedad Valenciana de Bibliófilos, entre 1878 y 1884, sobre todo la de la *Crónica de Valencia* de Martín de Viciano (1882-1884), en dos volúmenes en folio, con magnífico papel e impresión, una de las mejores realizaciones editoriales de la época.

8.1.8. Las colecciones especializadas

La mayor parte de estas colecciones responden también a presupuestos similares a los de las anteriores. La primera que citaremos, y sin duda una de las más originales, es la de *Reformistas antiguos españoles*, de Luis de Usoz y Río; se imprimieron, entre 1847 y 1865, unos 20 volúmenes, unas veces en Londres y otras, semiclandestinamente, en Madrid, en formatos diferentes. Los volúmenes llevan eruditos prólogos de Usoz, y en un caso de Benjamín Wiffen, y ocasionalmente se acompañan de traducción al inglés; en esta colección se incluyeron los más raros textos de protestantes o heterodoxos españoles, desde el *Carrascón* hasta las obras de los Valdés, del doctor Juan Pérez o de Cipriano de Valera.

El *refranero general español, parte recopilado y parte compuesto* por José María Sbarbi es interesante por el estudio del primer volumen y por los textos paremiológicos de los siglos XV a XIX contenidos en los 10 tomos de la colección, editada entre 1874 y 1878 por el impresor Alejandro Gómez Fuentesnebro, quien tuvo la humorada de tirar los 400 ejemplares de cada tomo en papeles de diferentes colores. La colección es muy curiosa y variada incluso dentro de cada volumen.

La *Biblioteca Venatoria* del sevillano José Gutiérrez de la Vega reimprimió las obras españolas «raras, inéditas o desconocidas» de caza, montería o cetrería. A los cinco volúmenes que publicó entre 1877 y 1899 (con el *Libro de la monte-*

ría, las obras de don Juan Manuel, el canciller Ayala, Argote de Molina, etc.) habría que añadir su útil *Bibliografía venatoria*, al frente del primer volumen, de la que se hizo tirada aparte.

Por último señalemos la *Colección de libros picarescos* publicada en Madrid entre 1899 y 1902, iniciada con *La lozana andaluza* de Delicado y el *Coloquio de las damas* de Pedro Aretino, y seguida, ya en nuestro siglo, con dos ediciones de más pretensión, el *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas, y el *Caballero venturoso* de Juan Valladares de Valdelomar, editadas por Adolfo Bonilla, Manuel Cañete y Manuel Serrano Sanz. Otras colecciones de este signo publicadas ya en el xx tendrán menos preocupaciones filológicas.

8.1.9. El cervantismo

El Quijote es una de las pocas obras de la literatura española que, desde su aparición a comienzos del siglo xvii, ha venido reeditándose continuamente hasta nuestros días. Sin embargo es en el siglo xviii cuando surge el interés erudito por la misma, que ya queda polarizado en dos sentidos: la reconstrucción de la vida del autor —iniciada por Mayans en 1737—, y la aclaración del significado y del contenido de la obra, a través de estudios críticos y ediciones comentadas; así van apareciendo sucesivamente la lujosa edición ilustrada promovida por lord Carteret, que incluye la *Vida de Cervantes* por Mayans (Londres, 1738); la magnífica de la Real Academia Española, con el *Análisis del Quijote* de Vicente de los Ríos (Madrid, Ibarra, 1780); la abundantemente anotada en volumen aparte y con detallados índices por John Bowle (Salisbury, 1781), y la de Juan Antonio Pellicer, con profusión de notas, por primera vez a pie de página, quizá la más significativa desde el punto de vista crítico (Madrid, Gabriel de Sancha, 1797-1798).

El punto de partida estaba, pues, marcado al iniciarse el siglo xix, aunque con la llegada del movimiento romántico la visión de nuestra gran novela variará considerablemente, al ser considerada por los críticos alemanes como modelo de novela romántica y expresión de la literatura nacional. En España esta nueva apreciación y la consideración del *Quijote* como síntesis nacional derivaron hacia una moda que llegó a adquirir tintes folclóricos; y aunque su estudio es más propio de la sociología que de la historia de la crítica, no podemos menos de tenerlo en cuenta, ya que, junto a la abundante literatura periodística y a fenómenos tales como la falsificación de textos, existe una producción erudita de valor excepcional (Romero Tobar, 1989).

La aportación del siglo xix a la biografía de Cervantes es decisiva: la *Vida de Miguel de Cervantes* de Martín Fernández de Navarrete (Madrid, 1819) constituye un extenso volumen de 643 páginas en el que más de la mitad está dedicado a notas y documentos, y sigue siendo el punto de partida de cualquier visión biográfica cervantina. En la segunda mitad del siglo se publican dos recopilaciones documentales básicas: una, los *Nuevos documentos para ilustrar la vida de Miguel de Cervantes Saavedra* (Sevilla, 1864), debida al cervantista sevillano José María Asensio y Toledo, documenta especialmente la estancia de Cervantes en Sevilla; la otra, que es la más importante, son los dos volúmenes del gran biblió-

grafo manchego Cristóbal Pérez Pastor, *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos* (Madrid, 1897), donde se publican el proceso por la muerte de Gaspar de Ezpeleta y numerosos documentos que aclaran datos sobre la familia de Cervantes, su trayectoria vital o la edición de sus obras. No pudo aprovechar este gran acopio documental el gran hispanista británico J. Fitzmaurice-Kelly en la primera edición de *The life of Miguel de Cervantes Saavedra* (Londres, 1892), que incorporará a las ediciones sucesivas, formando así la primera biografía moderna del autor del *Quijote*.

Si nos detenemos en el aspecto de la edición de los textos, que es el que más nos interesa ahora, podremos notar una continuidad con el siglo XVIII en la primera mitad del siguiente, apreciable, por ejemplo, en la edición de las *Obras escogidas* de Cervantes por Agustín García de Arrieta; hecha en pequeño formato, en 10 volúmenes publicados en París en 1826, con el propósito de difundir las obras fuera de España, lleva estudios preliminares del citado García de Arrieta que refunden los de Vicente de los Ríos y Pellicer; los textos van comentados al final de cada volumen, el *Quijote* con algunas notas tomadas de las ediciones dieciochescas y otras nuevas, y las *Novelas* y el *Teatro* con una anotación muy escueta del editor.

Dentro de la tradición del siglo anterior está también el *Quijote* con el extenso comentario de Diego Clemencín (1765-1834), en 6 volúmenes con el comentario a pie de página, publicados en Madrid, en la imprenta de Aguado, entre 1833 y 1839; el minucioso trabajo de exégesis de Clemencín fue tachado ya en su siglo de falta de sensibilidad para con los valores literarios y de defectuoso en cuanto a la interpretación gramatical, pero no cabe duda de que ha prestado un servicio invaluable y resuelto muchos problemas a los que después de él han incidido en el comentario del texto del *Quijote*.

Más dentro del espíritu romántico están las tres ediciones del *Quijote* anotadas por Juan Eugenio Hartzenbusch (1860-1880), no sólo por el carácter del trabajo erudito, sino por el significado de las empresas editoriales. La búsqueda de la perfección desde la perspectiva de su época llevó a Hartzenbusch, en sus tres ediciones, a enmendar excesivamente el texto de Cervantes, llegando incluso en alguna ocasión a incurrir en anacronismo; pero, sin embargo, el trabajo bibliográfico y de cotejo de ediciones es más moderno que el de sus predecesores, y marca claramente la senda que se debía seguir, utilizada ampliamente por los eruditos del siglo siguiente. La empresa más ambiciosa de las tres a que nos hemos referido es la publicación de las *Obras completas* de Cervantes, dirigida por Juan E. Hartzenbusch y Cayetano Rosell y realizada en el breve período de dos años (1863-1864) por el impresor Manuel Rivadeneyra, en 12 volúmenes que se imprimieron en Madrid, excepto el *Quijote* (vols. III-VI), que se compuso y tiró en Argamasilla de Alba, en la que se suponía haber sido cárcel de Cervantes; Hartzenbusch editó el *Quijote*, y Rosell el resto de las obras, incluyéndose notas a la biografía de Cervantes (vol. I) y a los poetas citados en el *Viaje del Parnaso* por Cayetano Alberto de la Barrera; el resultado fue una de las mejores realizaciones tipográficas de las obras de Cervantes jamás conseguidas. A esta edición precedió una del *Quijote* en tamaño manual (en 8.º), cuidada por el propio Hartzenbusch y salida de las mismas prensas de Argamasilla, a modo de ensayo de la grande. Por último, debemos destacar la primera edición facsimilar hecha en Barcelona, utili-

zando el procedimiento de la fototipografía, entre 1871 y 1873, por el coronel don Francisco López Fabra; las 1.633 notas de Hartzenbusch en volumen aparte (1874) resumen la aportación de este erudito a la interpretación del *Quijote*.

Desde la edición de lord Carteret de 1738 estamos acostumbrados a los alardes tipográficos en el *Quijote*, y por eso no es la preciosa tipografía lo que más nos llama la atención en la edición de J. Fitzmaurice-Kelly y J. Ormsby (Edimburgo-Londres, 1898-1899, 2 vols.), sino el hecho de que se trata de la primera edición —y una de las pocas— que podemos calificar de crítica, pues reproduce con gran rigor las primeras de 1605 y 1615 y recoge en nota las variantes de otras ediciones. En ese sentido supone una novedad que pone de manifiesto la nueva visión filológica de los textos propia de su época.

8.1.10. Las ediciones del teatro

Como consecuencia de los trabajos de García de la Huerta y Moratín el teatro antiguo español comenzó a ser ampliamente conocido en Europa a comienzos del siglo XIX, sobre todo gracias a antologías como la titulada *El teatro español o colección de dramas escogidos...* (Londres, 1817-1821, 4 vols., con introducción histórica de Ángel Anaya basada en García de la Huerta). En Alemania fue dado a conocer muy a principios de siglo por los estudios de A. W. Schlegel, y el resultado de ese conocimiento y estimación lo podemos notar, por ejemplo, en la edición de las *Comedias* de Calderón por Juan Jorge Keil (Leipzig, 1827-1830, 4 vols.), la mejor y más amplia que se hizo en el primer tercio del XIX, o en el primer intento de sistematización de la historia de nuestra literatura dramática en la obra del conde Adolf Friedrich von Schack, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien* (Berlín, 1845-1846).

En España, el resurgimiento del teatro del Siglo de Oro lo debemos examinar en un doble aspecto: el de las refundiciones para su representación y el de las ediciones eruditas. Las comedias «arregladas» —es decir, sometidas a las reglas de la preceptiva neoclásica— para la representación, alcanzan gran éxito a fines del XVIII con las refundiciones de Cándido María Trigueros y otros, cuyos pasos seguirá a principios del XIX un apuntador del teatro de la Cruz, amigo del actor Máiquez y literato de formación clasicista, don Dionisio Solís (1774-1834), quien adaptó o reescribió con gran sentido escénico comedias de Lope, Tirso, Calderón o Rojas (Hartzenbusch, J. E., 1895, págs. 233-237). El siguiente paso en este sentido será, hacia mediados de siglo, ya con espíritu romántico, las refundiciones de Hartzenbusch, a quien su gran cultura y conocimiento del teatro del XVII junto a su habilidad dramática le permiten recrear escenas o introducir personajes que no estaban en el original, en dramas como *La estrella de Sevilla*, atribuido a Lope (ya refundido por Trigueros), o *La prudencia en la mujer* de Tirso.

Muy distintas, aunque no exentas de aportaciones «personales», son las ediciones eruditas del propio Juan Eugenio Hartzenbusch. Tirso de Molina fue uno de los dramaturgos preferidos en el XIX, como lo demuestran las ediciones de Durán en la *Colección general de comedias escogidas* (1826-1831) y en la *Talía española* (1834); Hartzenbusch trata de continuar esta última con el *Teatro escogido de Fray Gabriel Téllez* (Madrid, 1839-1842, 12 vols., tres comedias por volu-

men), con la pretensión de ofrecer un texto depurado: «El texto... irá arreglado a las ediciones primeras, pero sin copiar su ortografía, sin imitar su desaliño, sin repetir las erratas o las lecciones manifiestamente viciosas...», expresa en la introducción al primer volumen, y aunque no siempre mantenga esos loables propósitos de fidelidad hemos de reconocer que existe una gran diferencia a favor de ésta respecto a las ediciones anteriores. Se inicia así una fructífera etapa de recuperación de los textos dramáticos de nuestra literatura áurea cuyo valor ha persistido hasta nuestros días. En la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra irán apareciendo en los años siguientes las ediciones preparadas por Hartzenbusch del propio Tirso (tomo V, en 1848), de Calderón (la más extensa colección, en 4 vols., con 122 comedias, en los tomos VII, IX, XII y XIV, entre 1848 y 1850), de Ruiz de Alarcón (tomo XX, en 1852), y finalmente de Lope de Vega (4 vols., tomos XXIV, XXXIV, XLI y XLII, entre 1853 y 1857). En la nueva edición de Tirso ya expresa su deseo de restituir en el texto el «pensamiento» del autor, actitud evidentemente peligrosa y que ha atraído las mayores críticas a la labor editora de Hartzenbusch, aunque éste fue consciente de ello y de las limitaciones de su labor, expuestas en el prólogo a Calderón: «Nuestro objeto no es dar una edición completamente digna del gran dramático..., es acudir a la necesidad presente reimprimiendo un libro que hace gran falta... El trabajo preparatorio que exige una edición clásica de Calderón ocuparía casi la vida de un hombre: sería preciso viajar por España y países extranjeros, comprando a toda costa ediciones y manuscritos de Calderón; y cotejados larga, escrupulosa y atinadamente unos con otros, pudiérase entonces depurar y fijar el texto de estas excelentes obras dramáticas...». Como es evidente, este trabajo no se ha hecho todavía hoy para el conjunto de la obra de Calderón⁹.

Mientras Hartzenbusch preparaba para la *Biblioteca* de Rivadeneyra las ediciones de los dramaturgos más famosos, otros eruditos o escritores se encargaron de completar el *corpus*. Así, Luis Fernández-Guerra preparó una edición de Moreto (en 1856, vol. XXXIX) precedida de la primera biografía moderna del autor y de una detallada bibliografía, y Eduardo González Pedroso una excelentemente seleccionada colección de autos sacramentales (en 1865, vol. LVIII), aunque falta, quizá por la temprana muerte del autor, del más elemental aparato bibliográfico que indique la procedencia de los textos. La contribución de don Ramón de Mesonero Romanos fue masiva al intentar, sin ningún tipo de pretensiones críticas, poner al alcance de lectores y eruditos gran cantidad de comedias de autores secundarios en los cuatro volúmenes de dramaturgos contemporáneos de Lope y posteriores a él (vols. XLIII, XLV, XLVII y XLIX, publicados en los años 1857 a 1859), así como en el volumen LIV (1861) dedicado a Rojas Zorrilla.

Estos volúmenes han constituido, desde su publicación hasta hoy, el *corpus* de literatura dramática española más extenso y asequible. Sin embargo, ya en las dos últimas décadas del siglo, con los avances de la crítica, se había hecho patente la necesidad de su renovación. A ello, y a la nueva valoración de Lope, frente a las preferencias de los románticos por Tirso y Calderón, obedece la

⁹ Sobre Hartzenbusch, véase Fernández-Guerra, 1882; Hartzenbusch, E., 1900.

nueva edición de *Obras* de Lope de Vega publicada por la Real Academia Española, dirigida y prologada por Menéndez Pelayo, de la que aparecieron 11 volúmenes entre 1890 y 1900 (y cuatro más ya en nuestro siglo). La colección se inició, en su volumen primero, con un artículo de Durán y la *Nueva biografía* de Cayetano Alberto de la Barrera (como resumen de la aportación de la etapa anterior); y en el volumen II don Marcelino estableció la ordenación y los presupuestos críticos de la nueva edición: las cuatro fuentes a seguir serían los autógrafos, las copias manuscritas, las ediciones supervisadas por Lope, y otras ediciones, prefiriendo en primer lugar la edición revisada por el autor y luego el autógrafo; la ortografía sería la moderna de la Academia, y se editarían fielmente los textos anotando sólo las correcciones de los manuscritos y las enmiendas del editor. El resultado es de una monumentalidad digna del autor de la empresa, y baste decir que para la mayor parte de las comedias y autos no hay hoy día edición crítica que la supere.

8.1.11. La investigación y la edición de textos literarios en el último cuarto del siglo

De las páginas anteriores puede fácilmente deducirse que durante los tres primeros cuartos del siglo XIX se puso a disposición de la investigación filológica y literaria una cantidad de textos de la literatura española verdaderamente considerable. Paralelamente, a lo largo de ese tiempo, la figura del filólogo y del crítico literario se han ido perfilando suficientemente como para distinguirse de la del literato meramente erudito del siglo XVIII; se cuenta ya con el material suficiente para que los estudiosos, españoles o extranjeros, puedan desarrollar su labor y adentrarse en el conocimiento de los aspectos ignorados u olvidados de la cultura escrita. Fundamentales para el desarrollo de estos trabajos son la modernización de las bibliotecas y los archivos y la catalogación de sus fondos —en 1857 se crea el Cuerpo Facultativo de Archivos y Bibliotecas—, y el avance de las ciencias auxiliares como la paleografía —en 1856 se había fundado la Escuela de Diplomática, y a partir de 1879 Jesús Muñoz y Romero publicará los primeros tratados modernos españoles de la materia—, y la bibliografía —en 1857 se iniciarán los premios bibliográficos de la Biblioteca Nacional, de tanta trascendencia posterior—, que permitirán contar con las herramientas de investigación adecuadas.

Si alguna época de nuestra literatura quedaba insuficientemente representada en las colecciones antes estudiadas, y concretamente en la Biblioteca de Autores Españoles, era la Edad Media. La literatura medieval, cuyo resurgimiento tendrá lugar con la Generación del 98, a través de la gran figura de Ramón Menéndez Pidal, había sido objeto de estudio de algunas personalidades aisladas, hitos distantes que se sitúan desde fines del siglo XVIII hasta fines del XIX: Tomás Antonio Sánchez, Pedro José Pidal, José Amador de los Ríos, Marcelino Menéndez Pelayo. En el desarrollo de la crítica literaria española, y concretamente en la medievalista, es fundamental la figura de José Amador de los Ríos (1818-1878), quien en su *Historia crítica de la literatura española* (Madrid, 1861-1865, 7 vols.) se aparta de las historias generales al modo de la de

Ticknor (1849), por citar la más notable, para hacer una obra basada en las fuentes, descubriendo, estudiando, y a veces publicando testimonios inéditos, como el *Auto de los Reyes Magos* (que edita al final del volumen III); sólo se pudo ocupar de la literatura antigua y medieval, y aunque como obra de crítica ha envejecido considerablemente —le faltaba la investigación monográfica de base—, todavía sigue siendo una fuente de datos inapreciable. También hizo una notable edición de las *Obras* del marqués de Santillana (Madrid, 1852), para la que utilizó documentación de la biblioteca y archivo de los duques del Infantado.

Riguroso contemporáneo de José Amador de los Ríos, iniciador incontestable de la crítica filológica moderna y del medievalismo catalán, y maestro de Menéndez Pelayo, fue Manuel Milá y Fontanals (1818-1884) (Jorba, 1984), quien hereda de los románticos el entusiasmo por la poesía popular y preconiza los métodos rigurosos del crítico moderno, estudiando el desarrollo de la poesía *de los trovadores en España* (1861) o los *orígenes de la poesía heroico-popular castellana* (1874), y realizando recopilaciones como la del *Romancerillo catalán* (1882); es también cabeza de la gran escuela catalana de filólogos y críticos, en la que destacó Antonio Rubió y Lluch (1856-1936).

En torno a las bibliotecas y los archivos se congregó, durante buena parte del siglo XIX —como en el XVIII—, lo más selecto de la erudición española —Tomás Antonio Sánchez, Agustín Durán, el propio Gallardo, Cayetano Alberto de la Barrera, y otros muchos más, fueron bibliotecarios—, y esta tradición se continuó una vez creado el Cuerpo Facultativo en 1858, y duró hasta bien entrado el siglo XX¹⁰ (Pasamar & Peiró, 1996). Citemos tres representantes conspicuos de la corriente crítica del último cuarto del siglo dentro de esta profesión: Antonio Paz y Melia (1842-1927), colaborador de Menéndez Pelayo en la Biblioteca Nacional, autor de ediciones de las obras de Juan Rodríguez del Padrón (1884), del *Cancionero* de Gómez Manrique (1885) y de las *Sales españolas* (1890-1922), y de numerosos trabajos de erudición; Cristóbal Pérez Pastor (1843-1908), editor de documentos sobre Cervantes, Lope y Calderón o sobre el teatro del Siglo de Oro, y bibliógrafo modélico; y Manuel Serrano Sanz (1866-1932), infatigable bibliógrafo y editor de textos desconocidos y de Villalón, Saavedra Fajardo, los historiadores de Indias, etc. Con todo, la gran figura de Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) resume en su inmensa obra toda la erudición acumulada a lo largo del siglo XIX. Si la Biblioteca de Autores Españoles y las otras colecciones referidas resumen el legado del siglo XIX en cuanto a la resurrección de los textos de la antigua literatura española, la obra de don Marcelino supone la máxima herencia legada al siglo XX respecto a la crítica literaria. Editor de textos literarios, fue guía imprescindible de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles (1905-1910), colección que él mismo dirigió tratando de continuar y perfeccionar la de Rivadeneyra.

Contemporáneos de don Marcelino, aunque le sobreviven bastantes años, y destacables entre los eruditos de su generación, son Francisco Rodríguez Marín (1855-1943) —culminador de la gran tradición del cervantismo que se había ini-

¹⁰ Pese a sus abundantes errores, da idea de esta contribución la obra de A. Ruiz Cabriada, *Bio-bibliografía del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, Madrid, Junta Técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos (1958).

ciado en la época romántica con Diego Clemencín (1765-1834)—, a quien se debe no sólo una de las mejores ediciones del *Quijote*, sino la de los *Cantos populares españoles* (1882), y, ya bien entrado el siglo xx, las insuperadas de las *Poesías* de Cervantes o de la *Gatomaquia* de Lope; y Emilio Cotarelo y Mori (1858-1936), autor de una vastísima obra de erudición de la que se podrían destacar sus estudios sobre el teatro —prelopidistas, Lope, Tirso, Calderón, teatro menor, arte escénico, etc.—, sobre el siglo xviii —Iriarte, don Ramón de la Cruz—, etc. Personalidad independiente y ajena a corrientes y escuelas es la de don Julio Cejador y Frauca (1864-1927), trabajador infatigable, aunque discutible y desigual, sobre temas de lingüística y literatura.

Si la obra de Menéndez Pelayo, cierra, compendia y culmina la crítica del siglo xix, la de sus discípulos inicia y guía la del siglo xx. El propio don Marcelino reconoció con orgullo a los dos más representativos: Adolfo Bonilla San Martín (1857-1926), historiador de la filosofía, autor de una obra fundamental sobre Vives y editor de libros de caballerías y de las obras de Cervantes; y Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), que como todos sabemos —aunque no todos lo hayan reconocido siempre— es el gran maestro de la lingüística y de la literatura y la historia medievales de nuestro siglo; autor de monografías básicas y de ediciones canónicas de los textos de la épica y de la lírica primitivas, publica todavía en el siglo xix dos obras fundamentales en la renovación científica de la crítica textual e histórica: *La leyenda de los infantes de Lara* (1896) y su primera edición del *Poema del Cid* (1898), luego ampliamente revisada; pero la mayor parte de su inmensa labor se prolonga hasta bien pasada la mitad de la centuria siguiente, por lo que no será tratada en este lugar.

Para terminar debemos llamar la atención sobre el fenómeno que, paralelamente, se está extendiendo por Europa y América en las dos últimas décadas del siglo: el del hispanismo científico (filológico-histórico-artístico), heredero del romántico de la primera mitad del xix, que tendrá su plasmación más palpable en la creación de la *Revue Hispanique* (París, desde 1894) y del *Bulletin Hispanique* (Burdeos, desde 1899). En lo que se refiere a la crítica textual sólo mencionaremos, por ser claros precedentes de las ediciones filológicas de comienzos de nuestro siglo auspiciadas por eruditos tales como R. Foulché-Delbosch, A. Morel-Fatio, K. Vollmöller y otros, dos colecciones iniciadas por entonces, dentro de la corriente de los estudios de literatura comparada de las lenguas románicas: la *Bibliothèque Méridionale*, de la Universidad de Toulouse, en la que aparece en 1890 la edición anotada por Ernest Mérimée de *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro y, ya iniciado nuestro siglo, la inapreciable edición crítica del *Libro de buen amor* por Jean Ducamin (1901); y la *Romanische Bibliothek*, dirigida por W. Foerster, que publica, entre 1893 y 1899, algunas comedias del Siglo de Oro en edición de Antonio Restori, y algún texto medieval. Ambas marcan la orientación filológica, dentro del terreno de la romanística, de los estudios hispánicos, que había quedado fijada, en un ámbito más general, unos años antes, por revistas como *Romania* (París, desde 1872) o el *Zeitschrift für Romanische Philologie* (Halle, desde 1877).

8.2

La crítica literaria durante la etapa isabelina y la restauracionista

La evolución de la crítica y de los estudios literarios en España desde los años cuarenta, en que se consuma el declive del Romanticismo, hasta los albores del Modernismo y del 98, bien entrada ya la Restauración y en plena regencia de María Cristina, corre en paralelo a los años en que el fermento político halla su expresión en guerras civiles y en el enfrentamiento entre conservadores y liberales. Una etapa en que los futuros estadistas se dan a conocer como escritores para llegar al poder y los escritores hacen política con los mismos fines. No extrañará que en este período, más que en los anteriores, el estudio de la literatura vaya enlazado con las oscilaciones del pensamiento filosófico y con el partidismo político.

Con la excepción de algunas obras aisladas de valor, el decenio de 1840 a 1850 tiene carácter anodino y hay consciencia de estar viviendo en una «época de contradicción, de incertidumbre y de antítesis». Los juicios de la crítica contemporánea revelan la desorientación general y la carencia de soluciones y es frecuente que las reseñas vayan acompañadas de reflexiones sobre la situación de las letras patrias.

Valgan unas cuantas citas para hacernos una idea del panorama intelectual de la España de entonces. Para Eugenio de Ochoa, en 1840, hay «escasez real y positiva de obras modernas» y «la España moderna no cuenta para nada en el movimiento intelectual que se efectúa en Europa» (García Castañeda, 1971, pág. 71) y, según Pedro de Madrazo, cuatro años más tarde, «músicos, poetas, pintores, escultores y arquitectos, todos siguen hoy opuestos y caprichosos rumbos. Todos caminan sin unidad, sin acuerdo, sin fraternidad, sin norte fijo». Respecto a la formación intelectual de la juventud, España, en 1845, era «un país en el que nada se estudia. Y en el que nada se enseña porque nada se sabe» y un jurisconsulto, Pedro Gómez de la Serna, exhortaba a los jóvenes, en 1849, a razonar y no a memorizar, y a dedicar más tiempo a las disciplinas útiles a la vez que pedía una reforma de la enseñanza en España (García Castañeda, 1971, pág. 163).

Según Menéndez Pelayo, «nada [hubo] más pobre y desmedrado que la enseñanza filosófica en la primera mitad de nuestro siglo. Ni vestigio ni sombra de originalidad, no ya en las ideas, que ésta rara vez se alcanza, sino en el método, en la exposición, en la manera de asimilarnos lo extraño» (1963, pág. 341). Y Juan López-Morillas afirma que, salvo algunas excepciones, quienes escriben entre 1845 y 1874 adaptan los ideales que trajo el Romanticismo y moralizan a beneficio de una sociedad pacata y burguesa:

El hombre de mundo reemplaza al héroe romántico, el nuevo don Juan es un vulgar seductor, las gentes van a lo positivo y se rigen por el canon del tanto por ciento, y la desesperación y el hastío de los poetas de la época anterior ceden el puesto al insincero optimismo de la dolora. La despreocupación e in-

consciencia de esta literatura se revelan particularmente en el hecho de que en ella apenas se encuentra indicio de los graves trastornos contemporáneos. Desasosegado por las contorsiones aún recientes del Romanticismo, el literato de los días isabelinos siente hambre de moderación y sed de disciplina pero ésas no son estéticas sino sociales (1956, pág. 123).

Como es sabido, la influencia francesa estaba muy presente en la literatura y en las costumbres españolas de entonces, a pesar de las protestas de Mesonero Romanos y de otros muchos que defendían los usos tradicionales en nombre de la identidad nacional. Escenarios y librerías prodigaban obras traducidas del francés y el conocimiento de otras literaturas, que era escaso, llegaba a nosotros también a través de aquella lengua (Juretschke, 1978). De la literatura y de la filosofía alemana se sabía poco. Fermín Gonzalo Morón (1816-1871) reseñó en su *Revista de España y del Extranjero* (1842-1848) obras de Lembke, de Bouterweck y de Humboldt, y precisamente en ella publicó Sanz del Río el artículo *Examen filosófico de la Alemania desde la Revolución Francesa hasta nuestros días* (I [1842], págs. 203-212, 249) antes de salir para aquel país (García Castañeda, 1971, págs. 156-157; Juretschke, 1975, 1978).

8.2.1. Tendencias del pensamiento

Julían Sanz del Río (1814-1869) marchó becado en 1843 a Heidelberg, donde estudió las teorías filosóficas de Karl Christian Krause (1781-1832), uno de los representantes del idealismo alemán. A su vuelta, organizó el Círculo Filosófico y Literario y en 1854 ocupó una cátedra en la Universidad de Madrid, desde la que impartió el *racionalismo armónico* de Krause. A él se deben, entre otras obras, *Lecciones sobre el sistema de la filosofía analítica* (1850), *La misión de la Universidad*, que fue el discurso de apertura del curso de 1857-1858, y versiones castellanas de Krause, como *Ideal de la humanidad para la vida* (1860). El krausismo llegó a contar con numerosos adeptos tanto en la Universidad como en el Ateneo, y el mismo Sanz del Río lamentaba que muchos se hubieran «krausistizado» tan sólo por seguir la moda del día. El paso del tiempo y las interpretaciones que le dio cada uno hicieron perder a esta doctrina su coherencia, aunque sus seguidores tuvieron en común la ideología liberal y la preocupación por los problemas de España (capítulo 1.1.3).

Varios críticos de nuestro tiempo coinciden en destacar que el krausismo tuvo aquí más fuerza «como factor de agitación intelectual que como sistema de pensamiento» (López-Morillas, 1956, pág. 31, n. 2), pues la «tendencia puritana de su ideario moral [...] se utilizó como medio de autoidentificación de una burguesía revolucionaria» (Mainer, 1986, pág. 79). En lo cultural, el krausismo prestó «el inestimable servicio de despertarla [a España] del sueño dogmático y de la indiferente inercia en que vegetaba antes de la obra iniciada por Sanz del Río» (Abellán, 1984, pág. 526).

Entre los seguidores de éste se cuentan Fernando de Castro (1814-1874), colaborador y discípulo temprano suyo, autor del polémico *Sermón del terremoto* (1861) y del no menos polémico discurso de ingreso en la Academia de la Histo-

ria, *Caracteres históricos de la Iglesia española* (1866); el grupo de los nacidos entre 1832 y 1835, como Canalejas; los que lo hicieron entre 1838 y 1842 (Giner de los Ríos, Nicolás Salmerón, Gumersindo de Azcárate, Segismundo Moret) y el de quienes nacieron entre 1845 y 1850, como Manuel de la Revilla y Urbano González Serrano.

Desde que Sanz del Río ocupó su cátedra en 1854, tanto la doctrina krausista como quienes la divulgaron fueron blanco de ataques y de burlas. En especial por parte de los neocatólicos, los cuales veían en ella y en su rápida propagación un grave peligro para la religión y para la sociedad. A su cabeza estaban, por un lado, Francisco Navarro Villoslada, quien desde el diario vespertino *El Pensamiento Español* llevó a cabo una campaña, que se agudizó entre 1865 y 1867, en la que exigía del Gobierno la destitución de aquellos catedráticos que de palabra o por escrito atacasen a la religión o a la monarquía, entre los que se mencionaba a Sanz del Río, Fernando de Castro, Emilio Castelar, Giner de los Ríos, Francisco de Paula Canalejas y Laureano Figuerola. Por otro lado, Juan Manuel Ortí y Lara (1826-1904), catedrático de la Universidad y «adalid de la filosofía reaccionaria», combatió tenazmente la nueva doctrina y fue el iniciador de la polémica de los «textos vivos». Fueron éstos, según Abellán, los profesores krausistas, a quienes llamaban así sus adversarios, «aludiendo sin duda a la forma en que reflejaban sus doctrinas filosóficas en la conducta personal» (1984, pág. 455). Fruto de esta campaña fueron el decreto de 22 de enero de 1867 que obligaba a los profesores a jurar fidelidad a la Iglesia y al Trono, y la Real Orden de 31 de mayo del mismo año que privaba de la cátedra a quienes no lo hicieron. Sanz del Río, Fernando de Castro y Salmerón, y después Giner, que se solidarizó con ellos, fueron separados de ella, pero, a los pocos meses, con la revolución de septiembre de 1868 cambiaron las tornas: Fernando de Castro fue nombrado rector de la Central y Sanz del Río, decano de la Facultad de Letras.

El golpe de Estado de 29 de diciembre de 1874 que repuso en el trono de España a los Borbones acabó con la inestabilidad social y política, y restableció la «continuidad histórica», interrumpida durante los seis años de zozobra que trajeron la Gloriosa y sus consecuencias. Con la Restauración se reanudaron las polémicas en torno al krausismo, en las que participaron intelectuales y políticos de diversas tendencias, surgió de nuevo la «cuestión universitaria» y como consecuencia del Real Decreto de 26 de febrero de 1875, Castelar renunció a la cátedra y varios profesores fueron desterrados, entre ellos Giner de los Ríos.

Giner (1839-1915) fue el discípulo más destacado de Sanz del Río. En 1875, y durante los meses de su forzada residencia en Cádiz, pensó en crear una institución pedagógica libre a nivel universitario y de bachillerato, que fuese una alternativa a la formación que ofrecían los centros oficiales y que, a la vez, difundiera los ideales del grupo krausista. La Institución Libre de Enseñanza se constituyó de allí a poco y abrió sus puertas en otoño de 1876. A partir de entonces, la biografía de Giner va estrechamente enlazada con la historia de la Institución. Los krausistas habrían querido descentralizar la Universidad española, a imagen de la alemana, y que en ella se impartiese la libre enseñanza, lo cual en España significaba independizarla del Estado y evitar la influencia religiosa. La Institución fue esa alternativa y sus maestros tuvieron la misión de formar a los jóvenes de manera total y armónica, pues «no cabe promover», como decía Giner de los

Ríos, «el desarrollo de la inteligencia sino el de nuestras restantes facultades» (*cit.* en López-Morillas, 1973, pág. 14).

La herencia de los principios morales y políticos del krausismo y de la tarea educadora de Giner y de sus numerosos discípulos alcanzó a varias generaciones de intelectuales españoles hasta 1936. El krausismo cambió el panorama cultural de España, ya que se proyectó, entrado ya el siglo XX, sobre la creación de centros formativos, además de la Institución Libre de Enseñanza, como la Junta de Ampliación de Estudios, la Residencia de Estudiantes o el Centro de Estudios Históricos.

El positivismo fue una reacción contra el idealismo de signo romántico que oponía a la metafísica espiritualista las certezas que se derivan de la observación directa del hombre, de la sociedad y de la naturaleza. Los artículos de divulgación científica que vieron la luz durante la etapa revolucionaria de 1868-1874 revelan la sutil alteración que se operó en el clima intelectual de España. El «evolucionismo o transformismo», como entonces se decía, que se conocía antes del 68, se enfrentó con el idealismo liberal que había inspirado la Gloriosa y se propagó tras el fracaso de ésta. En tal proceso participó de manera destacada José del Perojo y Figueras (1852-1908), quien había estudiado en Heidelberg con el filósofo kantiano Kuno Fischer, y llegó a Madrid en vísperas de la Restauración. Aunque el krausismo estaba en la cima de su gloria, Perojo consideraba que las escuelas idealistas (hegelianismo, fichteanismo, krausismo) estaban ya anticuadas.

El éxito del *racionalismo armónico* tras la Septembrina había traído consigo una relajación de la antigua disciplina e indicios de tibieza en algunos de sus adeptos. Uno de ellos era Manuel de la Revilla (1846-1881), uno de los críticos más influyentes de su época, a quien llevó Perojo a su grupo de neokantianos. Fue un crítico inteligente y agudo pero frecuentemente injusto con la obra de los contemporáneos, y sus ideas estéticas quedaron expuestas en su *Principios de literatura general* (1872) (García Barrón, 1987).

En 1875 comenzó a publicar Perojo, en la *Revista Europea*, sus *Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania*, una serie de artículos de divulgación sobre Kant, Heine y Schopenhauer, el desarrollo de las ciencias naturales, historiografía y política. Frente a los krausistas que se consideraban en posesión de la verdad, ante la que no había otras alternativas, Perojo sostenía que «los sistemas... son moldes que encierran y esclavizan; con ellos pierde el pensamiento espontaneidad». Consideraba que para situar a España a la par con Europa no había que reemplazar una ortodoxia por otra, como pensaban los krausistas, sino ponerse al tanto de lo que se hacía en otros países.

Antes de 1868 los krausistas habían encabezado el «progresismo» intelectual español, pero después de la Restauración se les consideró como «inactuales». «Progresistas» fueron entonces los afiliados al positivismo, al neokantismo, al evolucionismo spenceriano y, muy en especial, los dedicados a las ciencias naturales. Neokantianos y positivistas se unieron contra el krausismo al tiempo que el Gobierno conservador lo perseguía hasta que en 1875 acabó por «rematar un organismo ideológico ya herido de muerte» (López-Morillas, 1956, págs. 101-102).

8.2.2. Las publicaciones periódicas

La prensa periódica floreció tras la muerte de Fernando VII y creció de modo extraordinario a consecuencia del desarrollo de una clase media cada vez más poderosa y más ávida de noticias. Estos diarios y revistas divulgaron información sobre los conocimientos más diversos, muchas veces con artículos traducidos de revistas inglesas y francesas. Entre las publicaciones periódicas de la segunda mitad del siglo más destacadas por su carácter literario se encuentra el conocido *Senuario Pintoresco Español*, que continuó saliendo hasta 1857; *La América* (1857), de Eduardo Asquerino, que fue una publicación liberal e independiente en la que colaboraron españoles e hispanoamericanos de ideologías diversas, y *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921), que tuvo larga vida y estuvo dedicada a la divulgación de temas de actualidad. A medida que avanza el siglo aumenta el número de publicaciones periódicas, de tal manera que, según testimonio del académico Juan Pérez de Guzmán,

tal es el cúmulo de revistas de varia índole y tamaño, atestadas de prosa y verso, que se dan a luz hasta en poblaciones oscuras en las provincias, que no hay memoria de que nunca hubiera en nuestro país movimiento literario análogo al que éstas acusan (*cit.* en López-Morillas, 1956, pág. 188, n. 4).

Las que tuvieron mayor influencia en la disseminación del pensamiento moderno en nuestro país fueron la *Revista de España* (1868), la *Revista Europea* (1874) y la *Revista Contemporánea* (1875) (Asún, 1988), que estuvieron a la altura de las mejores de su género en Europa. Las tres fueron hostiles al ultramontanismo y, dentro de la ideología propia de cada una de ellas, representaban las creencias e ideas de la clase media que las creó y se hicieron eco de los pareceres más antagónicos con imparcialidad, con amplitud de criterio y con elevación de tono. La *Revista de España* (1868), creada por José Luis Albareda (1829-1897), el ministro que repuso a los krausistas en sus cátedras en 1881, tuvo carácter liberal moderado y ecuaníme; y aunque la *Revista Europea* no era krausista mostró preferencias por el *racionalismo armónico* y contó entre sus colaboradores a discípulos de Sanz del Río. La *Revista Contemporánea* (1875) divulgó las manifestaciones más recientes del movimiento intelectual alemán durante los cuatro años (1875-1879) en que la dirigió su fundador, José del Perojo, en colaboración con Manuel de la Revilla y, al decir de López-Morillas, fue para la España de la Restauración lo que la *Revista de Occidente* para la de la Dictadura.

En los estudios literarios hay una continuidad a lo largo del siglo que va desde la obra erudita y crítica de Bartolomé José Gallardo y de Agustín Durán y que culmina con la tarea ingente de Menéndez Pelayo. Además de los autores aludidos más arriba, cabe reseñar otros más, algunos de ellos estudiados ya individualmente en diversos lugares. Así, entre los poetas, Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), cuyas ideas sobre la esencia de la poesía dejó expuestas en escritos diversos como artículos, prólogos, leyendas y rimas, y Ramón de Campoamor (1817-1901), autor de una *Poética* que Vicente Gaos juzgó como «la más impor-

tante, con mucho, desde la célebre de Luzán» (1969, pág. 184); y entre los novelistas, Valera, Clarín y Pardo Bazán.

Entre los estudiosos y eruditos es de destacar, además de Menéndez Pelayo, Gumersindo Laverde Ruiz (1835-1890), catedrático en la Universidad de Valladolid, amigo entrañable de Menéndez Pelayo desde 1874, que tuvo notable influencia sobre la obra y el pensamiento de este último. Como muestra un nutrido epistolario, contribuyó con sugerencias, con planes y con datos en la elaboración de casi todas sus obras iniciales. Así lo hizo en los *Heterodoxos*, en los estudios sobre los jesuitas expulsos en Italia, en las *Ideas estéticas* y en otros varios. En cambio, este influjo fue en otras ocasiones menos afortunado y a Laverde habrá que achacar en parte la combatividad y la intolerancia juveniles de Menéndez Pelayo. De ejemplo serviría la famosa polémica sobre la ciencia española, en la que, a instancias suyas, se enzarzó don Marcelino con Azcárate, con Salmerón, con Revilla y luego con Perojo. Advierte Cossío que, muerto Laverde, el autor de los *Heterodoxos* abandonó su primera actividad de historiador de la filosofía, de humanista y de poeta para encaminarse hacia la crítica y la investigación de nuestra historia literaria (1951, págs. XL-XLIV).

En la Cataluña de la Restauración ejercieron la crítica escritores tan destacados como José Yxart, Ramón D. Perés y Francisco Miquel y Badía (Bonet, 1983; Sotelo, 1988).

8.3

Marcelino Menéndez Pelayo

Marcelino Menéndez Pelayo es el historiador por antonomasia de la Literatura española y ningún relato que aspire a ese nombre puede dejar de hacer explícito que gran número de los temas y problemas que se exponen, lo son precisamente porque un día él los alumbró. Estamos ante un gran historiador, un autor que puede ser calificado de gran ensayista, un crítico literario de nota, un poeta (capítulo 3.1.4) y un biógrafo y bibliógrafo eminente. Todas éstas son afirmaciones que basta con echar una ojeada a su ingente labor para comprobar que no necesitan de mayor demostración por más que la polémica ideológica (habitualmente, «ideológica» en el peor sentido) las haya oscurecido por exceso o por defecto o, en extremos científicamente patológicos, las haya pretendido ocultar con el arma del «ninguneo».

8.3.1. Vida y obra

Nació en Santander el 3 de noviembre de 1856. Era hijo del catedrático de Matemáticas del Instituto de Santander don Marcelino Menéndez Pintado y de doña María Jesús Pelayo. Sus biografías (Sánchez Reyes, 1974) concuerdan en calificarlo como niño prodigio. En el Bachillerato obtuvo premio extraordinario

en todas las asignaturas excepto en la de geometría, en la que no optó por ser su padre miembro del tribunal. Don Marcelino Menéndez Pintado manda a su hijo en 1871 a realizar sus estudios superiores a la Universidad de Barcelona, lugar en que era profesor su amigo el doctor Luanco, bajo cuya tutela pone a su hijo, pero como Luanco pasa a la Universidad Central, también el tutelado se trasladará a la capital de España para realizar el curso 1873-1874.

De los años de Barcelona queda indudablemente la impronta del magisterio de Milá y Fontanals que se manifiesta de manera inmediata y mediata como habrá de reconocer don Marcelino en la breve *Semblanza* que dedica al maestro en 1908. Hay quienes dicen que de ahí le viene también su posición ecléctica entre la línea platónica y aristotélica en filosofía, basada en las clases del profesor Francisco Javier Llorens que transmitía el psicologismo escocés. También podemos remontarnos, tratándose de un niño precoz, al magisterio de don Agustín Gutiérrez, en Santander. Lo cierto es que, fuera de las convicciones generales propias de la antropología cristiana, no es posible encuadrarlo en una escuela filosófica concreta, ni otorgarle título de filósofo (Iriarte, 1947). Sustenta un pensamiento conservador, con pocas fisuras, y profesa una animadversión exagerada al krausismo. En Barcelona, salvo el griego, todas las asignaturas le habían ido sobre ruedas, acumulando las máximas calificaciones. Pero en Madrid tiene un encontronazo con el krausista Salmerón, catedrático de Metafísica, quien había anunciado que suspendería a todos los alumnos. De la correspondencia del joven Marcelino con sus padres cabe colegir un indudable sectarismo en Salmerón y una no pequeña intransigencia en el alumno. El caso es que, no dispuesto a pasar por la humillación que le hubiera supuesto examinarse en Madrid, termina su licenciatura en septiembre en la Universidad de Valladolid, donde se encuentra en el tribunal a Gumersindo Laverde, quien había de ejercer una influencia notable sobre él hasta la muerte de aquél, acaecida en 1890. Con este examen comienza una amistad construida con la admiración sin límites que el profesor de Valladolid profesa a Menéndez Pelayo y el reconocimiento que éste otorga a Laverde, con quien coincide ideológicamente de un modo notorio.

Se da prisa por adelantar la carrera académica. Ya en el mencionado curso 73-74 ha ido acopiando materiales para una *Biblioteca de Traductores Españoles* y, como no tiene la edad mínima exigida para las oposiciones a cátedra o a plaza de Archivos y Bibliotecas, tras doctorarse en 1875 con una tesis titulada *La novela entre los latinos*, opta por acometer diversas estancias fuera de su tierra a la vez que se empeña en otros proyectos más locales como los *Estudios sobre escritores montañeses*, y un plan para la edición de filósofos españoles, tomo que echaba en falta en la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra.

No fue muy viajero Menéndez Pelayo, aunque en su época se empezara a vivir, si no con la intensidad de nuestros días, la fiebre del turismo científico. A las pensiones (no solicitadas por él, según sus biógrafos) que le otorga el Ayuntamiento de Santander en 1875 y la Diputación montañesa en 1876, se añade otra del Ministerio de Instrucción Pública en 1877 y, así, visita en 1876 Portugal e Italia y en 1877 recorre las bibliotecas de Roma, Nápoles, Florencia, Bolonia, Venecia, Milán, París, Bruselas, Amberes y Amsterdam. Con esto da por concluidas sus salidas al extranjero, a excepción de otra visita a Portugal que realizó en 1883.

Su producción bibliográfica empieza a crecer sin pausa. En 1876 ha entregado el original de un estudio sobre *Horacio en España* y ya antes de su primer viaje había publicado en *Revista Europea* sus cartas a Laverde en defensa de la existencia de una ciencia española y en contestación a Azcárate que la negaba y explicaba tal lacra como causada por la Inquisición y la Monarquía. La polémica, a la que se van sumando otros, desde encontradas posiciones ideológicas, proporciona al jovencísimo Menéndez Pelayo la ocasión para mostrar su portentosa erudición y dar a conocer autores y obras a los que nunca se había prestado atención. El fragor de la polémica y la juventud de nuestro autor explican lo hiperbólico de sus apreciaciones, lo que él mismo reconocerá en su madurez, pero no empañan la importancia de la información contenida en el libro *La ciencia española*.

En 1878 trabaja en los fondos de la Biblioteca Colombina de Sevilla, ciudad donde entabla noviazgo, que duraría sólo algunos meses, con su prima Conchita Pintado a la que dedica los mismos versos que había escrito para Isabel, su amor de adolescencia en Santander. El acontecimiento biográfico más importante del año es la obtención de cátedra de Historia de la Literatura en la Universidad Central, vacante por fallecimiento de su titular, José Amador de los Ríos. Aunque Menéndez Pelayo tiene sólo veintidós años, don Alejandro Pidal consigue de Cánovas una ley especial que rebaja a esa edad el mínimo para poder aspirar a dicho puesto. El tribunal formado por Juan Valera (presidente), Milá y Fontanals, Fernández Guerra, Cañete, Fernández y González, Rosell y Rodríguez Rubí eligen por seis votos (Fernández y González fue la excepción) a don Marcelino para cubrir la vacante. Sus coopositores habían sido José Canalejas, Saturnino Milego y Antonio Sánchez Moguel. Años más tarde, Canalejas, en una intervención que tuvo en el Senado en su condición de presidente del Consejo de Ministros, hará un encendido elogio de los méritos exhibidos por Menéndez Pelayo en aquella oposición que no había dejado de suscitar críticas al haber sido posibilitada, como acabamos de decir, por una modificación legal hecha pensando en una sola persona. A partir de este momento, una gran parte del trabajo del maestro estará encaminada hacia la redacción del «manual» que se le exige como catedrático y que, dado el carácter totalizador con que pretende abordarlo don Marcelino, habrá de ir precedido por una colosal labor de desbroce de los extensos tramos por explorar en sus días sobre el amplio campo de la Literatura española¹¹.

Sostuvo un continuado compromiso político, aunque sin contenido real, poniendo su prestigio al servicio del partido conservador que encabeza Cánovas del Castillo y fue diputado por Mallorca en 1884 y por Zaragoza en 1891, senador por la Universidad de Oviedo en las legislaturas de 1893 y 1895 (en esta segunda elección conoció algunas reticencias a causa de su nula dedicación al puesto para el que había sido elegido) y en representación de la Real Academia Española desde 1899 hasta su muerte.

Los reconocimientos, honores y encargos académicos se suceden sin interrupción. En 1880 es elegido académico de la Española. En 1881 publica los to-

¹¹ La existencia de este proyecto está documentada por Clarín, quien da noticia de él en uno de los ensayos recogidos en *Mezclilla* (1987, págs. 63-65).

mos I y II de la *Historia de los heterodoxos españoles*, obra de juventud donde, como en *La ciencia española*, explora un campo poco visitado en nuestra historia de la cultura, aunque también con evidentes exageraciones y vehemencias que habría de matizar en el prólogo de la segunda edición. También de 1881 son los folletos sobre *Calderón y su teatro*, textos que habían sido pronunciados previamente como conferencias en la Unión Católica. En 1882 termina el tercer tomo de los *Heterodoxos*, que resulta especialmente conflictivo por incluir a los contemporáneos, y es nombrado miembro de la Real Academia de la Historia. Publica en 1883 el primer tomo de la *Historia de las ideas estéticas en España*; en 1887 edita las obras de su maestro Milá, que había muerto en 1884; en 1888 acepta el encargo de componer la *Antología de poetas líricos castellanos* que empieza a publicar en 1890; en 1889 es nombrado bibliotecario interino de la Real Academia de la Historia, recibe el encargo de la Real Academia Española de dirigir una edición completa de las obras de Lope de Vega y resulta elegido académico de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas; en 1892 es confirmado como bibliotecario de la Real Academia de la Historia; en 1893 se encarga también de la *Antología de poetas hispanoamericanos*; en 1898, a la muerte de Tamayo y Baus, ocupa la vacante de director de la Biblioteca Nacional y se pone al frente de la *Revista de Archivos*, labor que supondrá un giro en la investigación erudita y documental española; en 1901 ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando; en 1905 comienza a preparar los *Orígenes de la novela* y la edición de sus *Obras completas* y en 1911 es nombrado director de la Academia de la Historia, habiendo fracasado en su pasado intento, en 1906, de haber accedido a idéntico puesto en la RAE. A pesar de todos sus cargos, durante los últimos años pasa cada vez más tiempo trabajando en su Santander natal, auxiliado de una espléndida biblioteca personal, y en esta ciudad fallece el 19 de mayo de 1912.

Dejó una obra cuyo volumen apenas encuentra parangón. Ciertamente, la magnitud de los proyectos acometidos le desborda en una y otra ocasión, de modo que en sus miles de páginas no llegó a dejarnos una Historia completa de la Literatura española ni de la Retórica y la Poética hispánica. Es posible que alguna línea de investigación quedara truncada por los conflictos académicos y, así, al no haber podido conseguir la Dirección de la RAE, abandona los magnos encargos que estaba llevando a cabo por indicación de la Corporación. Sin embargo, aunque la ocasión fuese ésta, es difícil imaginar que don Marcelino hubiera podido hacer todo lo proyectado y hasta el final.

La recopilación de sus *Obras completas*, que fue iniciada por Adolfo Bonilla y San Martín y proseguida por Miguel Artigas durante un par de décadas (1911-1930), alcanza los 65 volúmenes en la llamada «edición nacional» dirigida por Artigas, Ángel González Palencia y Rafael de Balbín Lucas y publicada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas a partir de 1940¹². A ello hay

¹² A los 65 volúmenes (1940-1958) hay que sumar el de la biografía de Sánchez Reyes (1974) y otro, como apéndice, que contiene la traducción de don Marcelino de los dramas de Shakespeare *El mercader de Venecia*, *Macbeth*, *Romeo y Julieta*, y *Otelo*. Este último volumen (el LXVII) se abre con una introducción de Esteban Pujals.

que añadir los 23 volúmenes de su epistolario completo editado por M. Re-vuelta Sañudo¹³.

Sin los afanes de exhaustividad de estas ediciones, Menéndez Pelayo había programado en 1911 la publicación de sus obras completas en 19 volúmenes que podemos considerar el catálogo básico de su producción. Son éstos: I. *Historia de los heterodoxos españoles*, II. *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, III. *Tratado de los romances viejos*, IV. *Juan Boscán*, V. *Historia de la poesía hispanoamericana desde sus orígenes hasta 1892*, VI. *Orígenes de la novela española y estudio de los novelistas anteriores a Cervantes*, VII. *Estudios y discursos de crítica literaria*, VIII. *Ensayos de crítica filosófica*, IX. *La ciencia española*, X. *Historia de las ideas estéticas en España hasta fines del siglo XVIII*, XI. *Historia de las ideas estéticas en España hasta fines del siglo XIX*, XII. *Historia del Romanticismo francés*, XIII. *Poesías completas y traducciones de obras poéticas*, XIV. *Traducción de algunas obras de Cicerón*, XV. *Calderón y su teatro*, XVI. *Bibliografía Hispanolatina clásica*, XVII. *Opúsculos de erudición y bibliografía*, XVIII. *Horacio en España*, XIX. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. No nos detendremos en ponderar lo que supuso para la Historia de la cultura española sacar a la luz el ingente catálogo de *La ciencia española* o de la *Historia de los heterodoxos españoles*, o el valor actual que puedan tener sus trabajos de filosofía.

8.3.2. Aportaciones de teoría, historia y crítica literaria

Horacio en España (1877). En esta obra, Menéndez Pelayo se propone reunir materiales sobre el influjo de Horacio en nuestra patria cuya presencia —basta revisar las Retóricas y las Poéticas— es ciertamente abrumadora a través de los siglos. Además, rastrear este influjo es inventariar una parte muy notable de nuestra producción lírica, modelada consciente o inconscientemente en la tradición horaciana.

Como don Marcelino atravesaba entonces la época de exaltación clasicista, incluye en el «último» de su obra este párrafo que contiene una afirmación insostenible (que subrayamos): «Acopiar algunas noticias para uso del primero que a conciencia quiera tratar el punto de *¿cómo ha sido y debe ser la poesía lírica en España?*». El presupuesto de que no existe más lírica que la culta y la identificación de ésta con la horaciana es exceso que no duraría mucho. El descubrimiento que hizo del cancionero galaico-portugués y de las canciones populares inscritas en el teatro de Lope de Vega le llevan —es una de sus «palinodias» que diría Dámaso Alonso (1956)— a una visión más completa de la lírica: ni toda lírica es *culta*, ni toda lírica culta es Horacio.

Calderón y su teatro (1881), obra constituida, como hemos dicho, por las ocho conferencias pronunciadas en el Círculo de la Unión Católica, aborda el estudio del teatro de Calderón fundamentalmente en su vertiente ideológica. Ciertamente, la sensibilidad de don Marcelino no está tan cerca de su estética como

¹³ El *Epistolario* completo contiene 22 tomos de documentos y uno de índices.

de la de Lope, aunque, en todo caso, no será posible una consideración global de Calderón si no se tienen en cuenta las líneas, que hemos llamado «ideológicas», trazadas por nuestro autor.

Historia de las ideas estéticas en España, cinco tomos impresos en 1883, 1884, 1886, 1888-1889 y 1891. Constituye la aportación global más solvente de las existentes hasta hoy en la historiografía de nuestra Retórica, nuestra Poética y nuestra Estética, hasta tal punto que sólo un rastreo minucioso a base de numerosas monografías sobre cada parcela del panorama descrito en esta obra podrá suponer un paso adelante en el conocimiento de la cultura literaria nacional. Tampoco en este intento consiguió completar la historia hasta sus días, pero sí dejó hecho lo principal.

Antología de poetas líricos castellanos, desde la formación del idioma hasta nuestros días. Publicada en 13 tomos por la editorial Hernando en los años 1890, 1891, 1892, 1893, 1894, 1896, 1898, 1899, 1900, 1903, 1906 y 1908, aborda el estudio de toda la poesía lírica peninsular desde los orígenes, ilustrado con los textos más representativos. Aunque algunos de los textos presentados eran desconocidos o muy poco divulgados en su época, sin duda lo más valioso hoy son los estudios correspondientes y no la parte antológica.

Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Resultado del encargo recibido de la Real Academia Española de publicar las obras completas de Lope de Vega, Menéndez Pelayo confecciona los 13 primeros volúmenes, el primero de los cuales apareció en 1890 con la *Nueva Biografía* de Cayetano Alberto de la Barrera a la que Menéndez Pelayo ponía unas Adiciones —básicamente la publicación de un epistolario inédito— que complementan el tomo. En los tomos siguientes se publican los autos y comedias precedidos de prólogos hasta el volumen XIII. A causa del incidente mencionado de su candidatura fallida a la Dirección de la RAE, sólo salieron dos volúmenes más, XIV y XV, que estaban ya preparados, pero en los que no se incluye estudio. Bonilla y San Martín y Miguel Artigas editaron posteriormente, entre 1919 y 1927, todos los prólogos, que configuran seis grandes volúmenes de más de 2.000 páginas en total, con el título de *Estudios* señalado más arriba.

Antología de poetas hispanoamericanos, cuatro volúmenes publicados por la Real Academia Española entre 1893 y 1895, contienen los textos precedidos de un estudio preliminar de Menéndez Pelayo. Los prólogos sin la antología fueron publicados en 1911 con el título de *Historia de la poesía hispanoamericana*.

Bibliografía Hispanolatina clásica, obra de toda su vida, publicó el primer volumen en 1902. Los materiales inéditos fueron incluidos en la edición nacional de sus obras y salieron a la luz entre 1950 y 1953 en 10 tomos, que comprenden cuanto dejó escrito sobre la cuestión, incluida la obra ya comentada de *Horacio en España*. Se trata de la realización parcial del juvenil proyecto de don Marcelino de comentar a todos nuestros poetas de la Edad de Oro, acotando al margen de sus poemas la fuente griega o latina que transparentaban como traducción, inspiración o reminiscencia. Aunque no sigue el plan al detalle, lo amplía en el sentido bibliográfico, señalando los códices y manuscritos de estas fuentes que se hallan en nuestras bibliotecas, las ediciones, comentarios, antologías, etc., hechas en España o por españoles y, en suma, como dice en la Advertencia preliminar, «La historia de cada uno de los clásicos en España».

Orígenes de la novela, obra compuesta de los estudios preliminares de los volúmenes I, VII y XIV de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Aunque el

trabajo estaba previsto en cuatro partes, Menéndez Pelayo tampoco tuvo tiempo de redactar la cuarta y, así, tenemos las publicadas en 1905, 1907 y 1910. Los textos del cuarto volumen fueron publicados por Bonilla y San Martín en 1915 «con arreglo a las indicaciones del maestro», pero sin su estudio previo.

Todas estas obras servirán de guía para exponer una selección de las principales aportaciones a los estudios literarios realizados por don Marcelino, aunque dichas aportaciones no se limiten a los volúmenes mencionados. Los tomos de *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* y otros de los contenidos en la «edición nacional» ilustrarán tanto cuestiones no evocadas (por ejemplo, sus apreciaciones sobre Cervantes o su visión, hoy, por lo general, no compartida, del siglo XVIII) cuanto insistencias y variaciones sobre estas grandes líneas que constituyeron su investigación fundamental.

Ideas estéticas. Puesto a redactar el «manual» completo de su asignatura de Literatura, piensa Menéndez Pelayo con razón que es imprescindible exponer el trasfondo que explícita o implícitamente está presente como principio constructivo de la obra de arte. Es cierto que la inercia teórica puede forzar la explicación de una obra con criterios inadecuados, como es cierto también que, creyendo seguir unos dictados, el artista está haciendo a veces «otra cosa» que sólo la averiguación teórica posterior aclarará. No cabe duda, sin embargo, de que, fuera de casos aislados y extremos, el clima doctrinal en que ha nacido una obra da cuenta de muchas de sus peculiaridades. Pues bien, también en este terreno estaba casi todo por hacer en España.

Toma Menéndez Pelayo el nombre de *Estética*, ya consagrado por Baumgarten, y aclara que las reflexiones sobre el arte son cosa de siempre, aun antes de recibir un nombre particular. Corresponden a la Metafísica de lo bello y a la Retórica y la Poética en lo que hace al arte que se fabrica con palabras. A partir de estos supuestos se plantea un «estudio completo» según el siguiente plan:

«1. Las disquisiciones metafísicas de los filósofos españoles acerca de la belleza y su idea. 2. Lo que especularon los místicos acerca de la belleza en Dios, considerándola principalmente como objeto amable, de donde resulta que no podemos separar siempre en ellos la doctrina de la belleza de la doctrina del amor, que llamaremos, siguiendo a León Hebreo, *Philographia*, y que, rigurosamente hablando, corresponde a la filosofía de la voluntad, y no a la del entendimiento ni a la de la sensibilidad, que son las facultades que principalmente intervienen en la contemplación o estimación o juicio de lo bello. 3. Las indicaciones acerca del arte en general, esparcidas en los filósofos y en otros autores de muy semejante índole. 4. Todo lo que contienen de propiamente estético, y no de mecánico y práctico, los tratados de cada una de las artes, verbigracia, las Poéticas y las Retóricas, los libros de música, de pintura y de arquitectura, etc. 5. Las ideas que los artistas mismos, y principalmente los artistas literarios, han profesado acerca de su arte, exponiéndolas en los prólogos o en el cuerpo mismo de sus libros»¹⁴.

¹⁴ Menéndez Pelayo, 1974, pág. 6. Utilizamos la edición de las *Obras selectas*, publicadas por Rafael de Balbín. Para el resto de los títulos, haremos las referencias a los volúmenes de la Edición Nacional.

El desarrollo de este plan alcanza miles de páginas magistrales que reseñan históricamente las doctrinas estéticas, clásicas y modernas, extranjeras y españolas, de la literatura, el diseño o la música. Lástima que, una vez más, estemos ante una obra inacabada y, así, del siglo XIX sólo nos entregó el marco extranjero, pero no pudo historiar la producción española. Pero bastaría con los capítulos 9 y 10 del volumen segundo para señalar las *Ideas estéticas* como una obra básica en la historiografía de nuestra cultura literaria. El legado clásico de la Retórica y de la Poética, componente fundamental del Humanismo, está descrito y ponderado en dichos capítulos de forma, en general, insuperable.

Veamos, por ejemplo, su valoración del Brocense:

Y aunque el *Organum Dialectum et Rhetoricum* no sea tal que pueda hombrarse con la sabia *Minerva*, porque, al fin y al cabo, en ésta se funda una ciencia nueva, la filosofía del lenguaje, al paso que en el *Organum* no pretende Francisco Sánchez otra cosa que sacar las extremas consecuencias de los principios de Vives y de Petrus Ramus, siempre será intento digno de loa el haber fundido en un solo libro la Lógica y la Retórica, fusión apetecida de muchos y aceptada en principio por casi todos, pero retardada por los escrúpulos de contravenir a las enseñanzas de Aristóteles (*Historia de las ideas estéticas*, I, pág. 656).

Mucho antes que naciera Noam Chomsky, Menéndez Pelayo estaba señalando con precisión hacia dónde se había de mirar.

Sin detenernos en enumerar los juicios apresurados y las inexactitudes que se deslizaron a lo largo de tan extensa obra, bastará con volver a resaltar que un vasto panorama quedó iluminado definitivamente. También hay que ponderar el buen sentido crítico de don Marcelino que, lo que hubiera sido tentación disculpable, no cae en los errores decimonónicos del entorno que describe. Véase la crítica de Hippolyte Taine de cuya aportación hace encendidos elogios:

Y éste es el punto flaco de Taine, considerado como estético *teórico*. Su estética es puramente *histórica*, e *histórica de historia social*: nunca es filosófica ni dogmática, y sólo por una feliz inconsecuencia del autor llega a ser a veces técnica y artística. Pero entendida al pie de la letra, es una *filosofía del arte* dentro de la cual no caben ni el arte ni la filosofía (*Ibíd.*, II, págs. 548-549).

Poesía lírica. La intención de Menéndez Pelayo fue, según hemos dicho, configurar una Historia completa de la poesía lírica en España. En la *Antología*, tal como nos ha quedado, tan sólo se llega a los umbrales del Renacimiento. El conjunto abarca cuatro grandes temas: poesía castellana de la Edad Media, poesía medieval en Portugal y Cataluña, tratado de los romances viejos y Juan Boscán. A esto se añade el desarrollo en España de la lírica latino-clásica, latino-cristiana, árabe y hebrea, consideradas preámbulo imprescindible. Es de señalar muy especialmente que, refiriéndose a Judá Leví, sospechase la existencia de versos romances engarzados en sus poemas hebreos, con lo que apunta la existencia de las *jarchas* cuyo descubrimiento no se produciría sino cincuenta años después.

Caracteriza Menéndez Pelayo la obra del Arcipreste de Hita como la «comedia humana» del siglo XIV y señala con especial acierto la importante peculiaridad que constituye en este libro el hecho de que tenga «estilo» en el sentido moderno del término. También observa con acierto el registro realista del centón: «Las crónicas nos dicen cómo combatían nuestros padres; los fueros y los cuadernos de Cortes nos dicen cómo legislaban; sólo el Arcipreste nos cuenta cómo vivían en su casa y en el mercado, cuáles eran los manjares servidos en sus mesas, cuáles los instrumentos que tañían, cómo vestían y arreaban su persona, cómo enamoraban en la ciudad y en la sierra» (*Antología de poetas líricos castellanos*, I, pág. 258).

Señala el carácter «literario» del libro, razón que excluye interpretar su dimensión realista de un modo ramplón. Si Spitzer habría de ver más tarde en la prisión del Arcipreste un trasunto del simbolismo medieval de la «cárcel del mundo»¹⁵, Menéndez Pelayo, sin poner en duda que hubiera podido tratarse de un dato biográfico, niega al libro carácter moral o inmoral: simplemente es un modo de cultivar el arte. Sus consideraciones sobre el tema polémico del título del libro, controversia que parece hoy ya definitivamente cerrada, dan paso a una sagaz indagación de su «unidad», de las piezas que componen el *puzzle*, casi todas ya definitivamente admitidas por todos; a saber: una novela picaresca de forma autobiográfica, una colección de *enxiemplos*, una paráfrasis del *Arte de amar* de Ovidio, una paráfrasis de la comedia *De Vetula* del seudo Pamphilo, el poema burlesco o parodia épica de la *Batalla de Don Carnal y de Doña Cuaresma* al que siguen otros fragmentos del mismo género alegórico, varias sátiras, una colección de poesías líricas y varias digresiones morales y ascéticas (*Ibíd.*, I, pág. 275).

En fin, quedan iluminados los caminos por donde transitar a la vez que se nos deja un juicio crítico muy equilibrado: «La exuberancia que es su mérito, es también su defecto, pero bien se le puede perdonar, siquiera por lo mucho que ensanchó los límites de la lengua, y por la rara felicidad de expresión con que se acuñó muchos versos, ya pintorescos, ya sentenciosos y dignos de quedar como proverbios en boca de las gentes» (*Ibíd.*, pág. 312).

Estudia Menéndez Pelayo los romances y reimprime en su *Antología* la *Primavera y flor de romances*, de Ferdinand Wolf, depurada y completada con textos obtenidos de la tradición oral. Traza, así, un puente entre la investigación de su maestro Milá y Fontanals y su discípulo Ramón Menéndez Pidal. Y queda iluminada otra página. La aclaración etimológica de la palabra *romance*, la determinación de los romances más antiguos como desgajados de los cantares de gesta, el surgimiento de los «romances viejos» son pasos sucesivos antes de entrar en la entusiasta valoración estética que acuña con la frase lapidaria de Hegel: «Los romances son un collar de perlas».

Establecidas las fuentes de las *Coplas* de Jorge Manrique y aceptado el carácter tópico por antonomasia del tema, Menéndez Pelayo señala la forma como

¹⁵ L. Spitzer, «La interpretación lingüística de la obra literaria», en VV.AA., *Introducción a la estilística romance*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología (1942), pág. 104.

causa de la especial intensidad de sentimientos que el poema provoca, de su singularidad evidente, aun dentro de una tradición abrumadora. «Éste es cabalmente el misterio o el prestigio de la forma: expresar el poeta como nadie, lo que ha pensado y sentido todo el mundo» (*Ibíd.*, II, pág. 406).

Por fin aparece Boscán y su fundamental papel de introductor de los metros italianos, lo que no aparta a don Marcelino del buen juicio en su apreciación. Así, si califica de excelente la prosa de la traducción del *Cortesano* de Castiglione, no deja de señalar que se trata de una mera traducción, y en cuanto a su poesía nos dice: «En la escuela nueva, Boscán es un artífice tosco y rudo, pero sincero y penetrado de la grandeza de la poesía y de sus altos fines. En la escuela antigua no era más que un frívolo cortesano, uno de los imitadores más atildados de una tradición enervada y caduca» (*Ibíd.*, X, pág. 210).

A todo esto hay que añadir los estudios sobre Berceo, Ayala, Mena, Santillana, Encina, etc., que contienen juicios dignos de ponderación, aunque, como es natural, al cabo de un siglo todos hayan sido matizados por investigaciones posteriores. En todo caso, hay que echar en falta que no llegara precisamente a nuestra Edad de Oro. Escribió su discurso de ingreso en la Academia sobre poesía mística; hay referencias eruditas en la *Bibliografía Hispanolatina*, pero es poco lo que nos ofrece sobre fray Luis de León o san Juan de la Cruz; es breve —y hoy se tiene por enteramente erróneo— el juicio crítico que da de la poesía de Góngora. Casi nada nos dice de Quevedo. A tenor de la calidad que muestra en las parcelas estudiadas, colige Dámaso Alonso (1956, págs. 3-43) que hubieran sido de esperar (rectificaciones de primeros juicios incluidas) grandes cosas en las por estudiar. Se trata de un futurible y, como tal, indemostable.

Teatro áureo español. Como hemos dicho, aparte de otras aportaciones ocasionales, Lope de Vega y Calderón fueron objeto de una cierta atención sistemática por parte de don Marcelino. En orden inverso: por las conferencias ya mentadas sobre Calderón y por los prólogos a la edición de las obras completas de Lope que, inacabada y todo, llegó a unas 200 comedias y cerca de medio centenar de autos. Quizá, si hubiera que destacar una en el conjunto de obras crítico-literarias de don Marcelino, serían los prólogos a las obras de Lope el trabajo seleccionado. La indicación de fuentes y sus transformaciones, la descripción de la estructura compositiva, la pintura de la dimensión psicológica de los personajes constituyen un conjunto que anticipa implícitamente el necesario estudio global sobre la comedia española.

No sé si hoy se puede sostener el criterio de parangón entre Lope y Calderón —dos ingenios tan disímiles— que reiteradamente invocó Menéndez Pelayo. Sus preferencias —lo sabemos— cayeron desde el principio del lado de Lope. Veamos, si no, lo que dice en una de sus conferencias sobre Calderón:

Hoy es el día en que [...] conocemos a Lope, más que en sí mismo, en las obras de sus discípulos, secuaces e inmediatos imitadores: hoy día, Tirso y Alarcón, que en distintos sentidos aprovecharon los elementos de la comedia de Lope, son mucho más conocidos y apreciados que Lope mismo. Y, sin embargo, en Lope está en germen todo lo que se desarrolla después en los que siguieron sus pasos. A mi ver, Lope es un artista muy superior a Calderón, no

sólo en espontánea y fecunda vena, e inagotable creación de argumentos, sino hasta en poder característico, o de crear caracteres, que es el punto débil de Calderón, fuera de pocas excepciones (*Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III, pág. 91).

Podemos incluso afirmar que el carácter entusiasta de don Marcelino, visible en los excesos de *La ciencia española* o los *Heterodoxos*, reaparece hasta ofuscar la ponderación crítica en muchas de sus referencias a Lope que se incluyen no sólo en los *Estudios* sobre el Fénix, sino también en otros muchos lugares de su bibliografía: en *Calderón y su teatro*, como acabamos de ver, en la reseña de *Lope de Vega y Grillparzer*¹⁶, en *Horacio en España*, en la *Antología de poetas líricos*, en *Orígenes de la novela*, y en otros lugares. Después de todo, tal vez la desmesura de Lope sólo pueda ser abarcada con otra desmesura. ¿Y quién podrá oponer reparos menores a una aportación de tal calibre como la hasta hoy insuperada de Menéndez Pelayo al conocimiento del inmenso océano de la producción lopesca?

No cabe duda de que en la comedia de Lope hay mucho de lo que hoy llamaríamos producción subliteraria. Menéndez Pelayo lo reconoce con otras palabras. Pero es justo que se centre en los aspectos más «artísticos» y no dejan de ser ciertas, retórica de época aparte, valoraciones de conjunto como ésta que se contiene en su *Estudio crítico sobre Calderón*:

Al fin vino Lope de Vega, precedido o ayudado por los poetas valencianos, y se alzó con el cetro de la monarquía cómica. Ingenio más lozano y fácil no le han visto los siglos; más fecundo creador de argumentos y de situaciones dramáticas, tampoco; en la pintura del amor y de los caracteres femeninos vence a todos los nuestros; cuando quiere, llega a lo trágico y a lo patético; en lo cómico sólo le excede Tirso; amenas, discretas y fáciles de leer son siempre sus comedias, cuya variedad de tonos aún asombra y maravilla más que su número. No sólo abrió el camino a todos los restantes, sino que lo probó, tanteó y recorrió en todas direcciones, dejando rastros de luz donde quiera, de tal suerte que apenas es posible descubrir en Moreto, en Calderón o en Rojas forma, asunto, carácter, intriga o recurso escénico que no tenga en alguna comedia de Lope su modelo, patrón o fundamento. (*Estudios y discursos...*, III, págs. 329-330.)

Además de la valoración de Lope (frente a la superior estima que se tenía de Calderón en su tiempo) de la que, como hemos insistido, don Marcelino fue el abanderado, hay toda una serie de observaciones del maestro que constituyen rasgos inequívocos de lo que habrá de ser la descripción moderna de la Poética de la comedia española:

¹⁶ Se trata del libro de Arturo Farinelli *Grillparzer und Lope de Vega* (Berlín, 1894), reseñado por Menéndez Pelayo en *La España Moderna. Revista de España*, Año VI, núm. LXII (diciembre de 1894). Posteriormente fue traducido con el título de *Lope de Vega en Alemania* por Enrique Messaguer (Barcelona, Bosch, 1936), volumen que incluyó la reseña de don Marcelino (integrada también en la edición de sus *Obras completas*).

Entre estos géneros intermedios [entre idealismo y realismo] y un poco convencionales debe contarse el teatro español, el cual, sin embargo, se levanta extraordinariamente sobre todas las otras formas, gracias al espíritu nacional, que le da vida, y gracias también a haber tenido un desarrollo más largo y más variado que ningún otro teatro del mundo. El teatro español, si hubiéramos de atenernos sólo a Calderón, tendríamos que definirlo: un arte realista, pero de idealismo un poco convencional a veces, y en otras ocasiones un arte realista que no llega a abarcar lo universal de la vida humana, sino la realidad histórica de un tiempo dado. De aquí lo que tiene el arte español de duradero y eterno. De aquí también lo que tiene de incompleto. No es mero convencionalismo, como la tragedia francesa, pero hay mucho de convencional, sobre todo en Calderón. No es tampoco puro realismo como en Shakespeare, pero hay mucho de pintura histórica del siglo XVII (*Ibíd.*, pág. 301).

Ciertamente hoy habríamos de afirmar que lo «convencional» está presente tanto en Shakespeare como en el drama francés, tanto en Lope como en Calderón. Mas, entendidas sus afirmaciones en los moldes conceptuales de su tiempo, hay que ponderar la exactitud con la que don Marcelino descubre la «forma de contenido» que habría de caracterizar la comedia española. El conjunto dramático español, temáticamente «católico», «monárquico» y «familiar» configura un sistema de valores sobrentendidos por autores y espectadores del momento y constituye un síntoma de una realidad social. Pero es «literatura» y no un documento notarial. Y esto es así hasta en el caso particular de los autos sacramentales, aunque se vea con menos claridad en la exposición que hace, con género de pie forzado, en el Congreso Eucarístico de Madrid de 1911.

Orígenes de la novela. Menéndez Pelayo estudia obras que ya habían sido previamente objeto de su atención y publica textos importantísimos como la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro o *El Crotalón*.

El tomo I, dedicado a introducción, trata de la novela en Grecia y Roma, el apólogo y el cuento oriental y su influencia en nuestra literatura medieval, los libros de caballería y las novelas sentimental, histórica y pastoril. En el prólogo del tomo II se ocupa de los cuentos y las novelas cortas y en el III, de *La Celestina* y sus imitaciones. Como hemos dicho, el IV y último volumen, que debía estar dedicado a la picaresca y los diálogos satíricos, no llegó a realizarse.

De nuevo encontramos aquí indicadas las pautas por las que había de seguir las investigaciones posteriores. Así, la explicación que hoy llamaríamos de *sociología de la recepción*, sobre las causas del éxito de los libros de caballería o las consideraciones sobre la esencia de *lo dramático* a propósito de la caracterización genérica de *Celestina*.

Las apostillas estilísticas sobre el texto de *La Celestina* revelan lo acertado de tener presente la Retórica de época como trasfondo de los principios constructivos puestos en práctica:

El Renacimiento no fue un período de sobriedad académica, sino una fermentación tumultuosa, una fiesta pródiga y despilfarrada de la inteligencia y de los sentidos. Ninguno de los grandes escritores de aquella edad es sobrio ni podía serlo. Rojas lo parece por la prudente parsimonia con que enfrenta y rige el

corcel de su fantasía, por el tejido compacto de su dicción, por lo cortante de las réplicas y el hábil tiroteo de sentencias y donaires, por el uso continuo de frases cortas y desligadas que dan la ilusión del estilo conciso. Pero en realidad amplifica y repite a cada momento: toda idea recibe en él cuatro, cinco o más formas, que no siempre mejoran la primera (*Orígenes de la novela*, III, pág. 398).

Los ejemplos que aduce a continuación don Marcelino no dejan lugar a la duda aunque no hubiera seguido cultivándose esta línea de indagación. Igual hay que decir sobre su anotación de los defectos, «fruto de la inexperiencia», que suponen la presencia no deliberada en este texto de la cadencia de los versos de arte mayor y el octonario doble de los romances viejos.

Muchas más son las aportaciones de Menéndez Pelayo que llegan hasta las cuestiones candentes en sus días (Martínez Cachero, 1956). Nadie hoy se atreverá a discutir su oposición frontal al Naturalismo por razones de «realidad» en la literatura, que aquella estética maltrató. También es de destacar el elogio que hace de Rubén Darío a pesar de no haber sido sensible a los valores del Modernismo en general. Sin duda, como dijo en el discurso de respuesta en el ingreso en la Real Academia Española de Benito Pérez Galdós, se había acostumbrado a conversar preferentemente con los muertos. No es baldón para quien se consagra, como él, fundamentalmente a la historia.

8.3.3. Balance actual de la obra de Menéndez Pelayo

Como, desde el punto de vista ideológico, Menéndez Pelayo se sitúa inequívocamente en la línea que funde lo nacional-español y lo tradicional-católico, se entiende que se le haya convertido en bandera de facción y que esto haya acrecentado dificultades para realizar una valoración objetiva de su obra¹⁷.

Pero, si prescindimos de sus fogosidades juveniles, que se vierten en *La ciencia española* o en la apología, *sensu contrario*, de los *Heterodoxos*, obras que muestran tanto la portentosa erudición del investigador cuanto el apasionamiento (que reaparecerá de vez en cuando a lo largo de su vida) y la inmadurez del joven Menéndez Pelayo entre los veinte y los veinticinco años, es obligado señalar su libertad intelectual que le lleva, por ejemplo, al elogio del *heterodoxo* Juan Luis Vives y a situarse tan lejos del krausismo como de la escolástica rancia, y su sentido de la tolerancia que le permite distinguir los méritos del adversario, actitud testimoniada en múltiples ocasiones como, por ejemplo, en el ya citado discurso de recepción de Pérez Galdós en la Real Academia Española y, sobre todo, en las reacciones registradas en su extensísimo epistolario.

¹⁷ Esto ha provocado una desmesurada bibliografía de desigual valor. Véase el excelente elenco de Simón Díaz, 1956, págs. 489-581. También Woodbridge, 1956, págs. 329-350; 1958, págs. 203-208. Añádanse, además, los libros que aparecieron para atender la demanda del año académico 1962-1963 en que Menéndez Pelayo como autor y la *Historia de las ideas estéticas* en particular constituyeron tema monográfico del Curso Preuniversitario. A pesar de su tono escolar, algunos han quedado incorporados ya a la bibliografía solvente, como Lázaro Carreter, 1962.

En cuanto a su aportación al campo de los estudios literarios, es preciso señalar tres grandes líneas: la teórica, la histórica y la crítica.

No existe un manifiesto explícito de nuestro autor acerca de sus ideas de teoría de la literatura y de crítica literaria. No obstante, están imbricadas en toda su obra. En la *Historia de las ideas estéticas* reconoce la primacía de la forma en la definición del arte sin dejar de recordar la imprescindible dimensión histórica y social que toda obra entraña. A pesar de esto, por razones de época, Menéndez Pelayo no podía caer en la seca tentación formalista; sin embargo, vuelven a resultar actuales sus apreciaciones sobre la necesidad de que la crítica literaria sea una crítica «de artista», aunque tal vez su afirmación venga condicionada por su propia experiencia como poeta. Tiene aciertos teóricos dignos de reconocimiento indiscutible. Por ejemplo, según testimonia R. Wellek (1968, pág. 94), Menéndez Pelayo aporta a la periodización el concepto de «barroquismo literario» antes que el propio Wölfflin.

Pero Menéndez Pelayo es, sobre todo, historiador (Sainz Rodríguez, 1984, págs. 89-176). Tanto por gusto y temperamento cuanto porque en el paradigma de su época no se concebía otra «ciencia» de las Humanidades fuera de la Historia. Así, la Historia de la Literatura española es la máxima beneficiaria de su quehacer. La considera como algo ligado al territorio nacional y, de ahí, que por «español» se entienda igual la literatura castellana que la gallega, portuguesa o catalana, nunca antes tenidas en cuenta fuera de su ámbito propio, además de la hispanolatina, la hebrea y la árabe producidas en suelo español. No desliga la Historia de la Literatura de la Historia de la Lengua, atribuyendo a ésta una virtualidad propia demasiado próxima a la *Volksgeist* («espíritu del pueblo») que él llama «estilo». En este sentido, Menéndez Pelayo llega a rastrear, con evidente exageración, rasgos similares entre, por ejemplo, los escritores hispanolatinos y los castellanos. Según hemos insistido, esta tendencia a la globalidad es uno de sus mayores méritos a la par que la mayor limitación. Teniendo que historiar todo desde sus más remotos orígenes, nunca llega a terminar el campo diseñado, aunque deje marcadas todas las líneas por las que se ha de roturar en la dirección de ese «manual» completo de su asignatura.

Son muchas las apreciaciones críticas de don Marcelino sobre muy diversos objetos (Carballo Picazo, 1957; Gullón, R., 1957; Rodiek, 1977), tantas que no pueden ser calificadas de una manera global. Están llenas de esclarecedoras valoraciones artísticas, aunque muchas opiniones sean revisables o hayan sido revisadas ya. Quizá lo más avejentado sea el presupuesto, siempre presente, que hace de la literatura una vasta interpretación de España. Lo más actual radica en su sensibilidad histórica aunada con el reconocimiento de la libertad creadora: se trata de una crítica de la relación obra-sociedad tan lejana de la interpretación «de clase» como de una ingenua estética del «arte por el arte».

En suma, si prescindimos de los registros retóricos decimonónicos de su prosa y nos atenemos a los contenidos, hemos de reconocer que Menéndez Pelayo ha legado un diseño básico de la Historia de la Literatura y la cultura literaria española por donde ha debido transitar la investigación posterior, numerosos estudios insuperables sobre obras concretas de nuestro canon literario y una crítica llena de buen sentido. Estamos de acuerdo con Emilia de Zuleta (1974, pág. 46) cuando dice: «Luce con plena vigencia la lección esclarecedora del

maestro santanderino: la crítica literaria debe respetar la libertad del creador; debe atender tanto al plano de la intención de la obra como al plano de la expresión; debe indagar en su contexto histórico y llegar al juicio de valor estético».

8.4

La crítica literaria de Valera y Pardo Bazán

La mayor parte de la obra crítica de Juan Valera y Emilia Pardo Bazán nace como resultado de colaboraciones periodísticas o adquiere la forma de discursos o conferencias, que más tarde se reúnen en volumen. El número de artículos escritos por ambos escritores es enorme y no ha sido recogido en volumen en su totalidad. Carmen Bravo-Villasante (1971, pág. 12) avanza la cifra de 1.500 para los escritos por Pardo Bazán. De los de Valera, que en muchos casos, como en las colaboraciones en *El Contemporáneo* (Valera, 1966), no firmó sus trabajos o utilizó seudónimos (los más conocidos: Un Aprendiz de Helenista, Eleuterio Filogyno y, ocasionalmente, Currita Alborno), es imposible cifrar el número exacto. A ello hay que añadir que, sobre todo en el caso de Valera, sus opiniones críticas se expresaron también en sus abundantes cartas (Bermejo, 1983).

Valera y la Pardo Bazán polemizaron en numerosas ocasiones; la más famosa fue cuando el escritor andaluz publicó sus *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* (1887) como comentario a *La cuestión palpitante* (1883) de Emilia Pardo Bazán. También apostilló con múltiples disidencias críticas *La revolución y la novela en Rusia* (1887). En aspectos más anecdóticos fueron completamente opuestas sus posturas en torno a la presencia de mujeres en la Academia Española, aspecto sobre el que el novelista andaluz manifestó una opinión jocosamente antifeminista en su folleto *Las mujeres y las academias* (1891). A pesar de todo, siempre se trataron por escrito con suma deferencia, y la propia doña Emilia reconoce que, en la primera y más importante de las polémicas sostenidas (la que les enfrentó en cuanto a la concepción de la novela): «Creía impugnarme a mí, que pienso exactamente lo mismo» (Pardo Bazán, 1973, III, pág. 1416).

Coincidían ambos en su interés, poco habitual en la historia de la crítica española del siglo XIX, por las letras extranjeras, aunque divergían, tanto en el papel central que la documentación francesa tenía en los ensayos de Pardo Bazán como en la formación clásica, latina y griega, mucho más profunda en Valera. También les apartaba, quizá como consecuencia de lo anterior, su distinta apreciación de las modas literarias contemporáneas, ante las que el autor de *Pepita Jiménez* se mostraba mucho más renuente y crítico, hasta el punto de negar algunos de los fundamentos más innovadores del Romanticismo, el Realismo o el Naturalismo. Contrastaba también el propio estilo de presentar sus juicios literarios. El propio Valera le dice a doña Emilia en su «crítica con motivo de las novelas rusas» (1887): «Sus libros de usted, porque están lindamente escritos me encantan, y porque son muy afirmativos, y no como los míos, cuajados de peros,

no obstante, si bienes, aunques y acasos, despiertan el espíritu de contradicción». La propia frase que citamos es un buen ejemplo del modo irónico, indirecto que tenía Valera de decir las cosas. Ello lleva a afirmar a Bermejo Marcos (1968, pág. 176) «que no es fácil saber siempre con exactitud lo que don Juan quiere decir, pues tales son los repliegues, los circunloquios y los mil y un rodeos de que se vale para exponernos sus juicios sin herir susceptibilidades».

8.4.1. Juan Valera, crítico literario

Aunque Juan Valera es hoy conocido, sobre todo, por su obra novelesca, hay que recordar que ésta no fue ni su primera actividad, ni la más persistente en su quehacer literario. En la dedicatoria de su novela *El comendador Mendoza* (1877) afirma: «Primero fui poeta lírico; luego, periodista; luego, crítico; luego aspiré a filósofo; luego tuve mis intenciones y conatos de dramaturgo y zarzuelero, y al cabo traté de figurar como novelista en el largo catálogo de nuestros autores». Sin embargo, sus contemporáneos admiraron, en gran medida, su labor como crítico, y Pardo Bazán llega a decir que «las facultades críticas son las que resaltan en Valera» (1973, III, pág. 1416).

Además de en sus artículos y libros publicados, quedan testimonios de las valoraciones críticas —y, a veces, las más contundentes— en sus epistolarios. Defendía Valera que debía mantenerse una cierta benevolencia con los escritores vivos, lo que le llevó a reservar sus opiniones más negativas acerca de los contemporáneos para su círculo de amistades. En carta a Menéndez Pelayo (escrita en Lisboa el 19 de junio de 1883) decía: «Yo soy de la opinión que a los vivos debe uno juzgarlos con la mayor indulgencia, pero que a los muertos conviene hacerles justicia. Ya no se les perjudica, y no está de más quitar trastos inútiles y poco dignos del altar de la gloria».

«Pero sobre crítica y elogio dominan siempre en Valera la actitud desapasionada y la clara inteligencia opuestas a todo dogmatismo» (Jiménez Fraud, 1973, pág. 135). Esto no se contradice con el mantenimiento de una serie de criterios estéticos que defendió a lo largo de toda su existencia. Algunas de esas concepciones se enraízan en su formación filosófica y clásica, pero también en su propia actitud política y social. Y se ha señalado con acierto que mientras en la temática religiosa o política predominaba su escepticismo burlón, en las cuestiones estéticas exhibió con frecuencia un rigor y una defensa persistente de unos fundamentos básicos que tiñen toda su actividad crítica.

Defendía así los valores de una estética permanente que Thurston-Griswold (1990) ha calificado acertadamente de «idealismo sincrético», que él creía, en cierto modo, amenazado por ciertas tendencias de su siglo. Disentía profundamente de la valoración que llevaba a algunos críticos de su tiempo a proclamar «avances estéticos», de la misma manera que se hablaba de avances científicos. Valera repite continuamente que Homero o Shakespeare son tan válidos en su tiempo como en el nuestro y que no se escribe mejor en su tiempo que en el siglo XVI. El positivismo, las teorías deterministas, la preocupación por las cuestiones sociales llevaban a algunos a opinar que la literatura, por medio de la observación «científica» de la realidad, podía llevar a corregir muchas deficiencias

de la vida social. Juan Valera siempre negó toda posible utilidad práctica de la literatura. Tanto el intento de moralizar (como hacían algunos novelistas católicos) como el desprender conclusiones científicas de los hechos sociales (como proponían Zola y su escuela) eran para Valera pecados contra la finalidad principal del arte que es la belleza. La abundancia de la descripción —que caracteriza a la novela realista y naturalista—, su insistencia en lo bajo y desagradable, su negativa a considerar los aspectos espirituales que brotan de la realidad, serían para Valera ejemplos prácticos en la novela de su tiempo de una concepción de la obra literaria que le parecía negativa. Esa concepción no se ajustaba a los cánones clásicos, pero además aparecía como vinculada, en algunos autores, a una actitud política revolucionaria que, seguramente, él sentía como poco compatible con su ideología liberal. (Sobre la actitud de Valera ante la novela naturalista, véase López Jiménez, 1977.)

Sus ideas sobre la novela explican el hecho, a primera vista, llamativo de que Juan Valera haya concedido tan poca atención crítica a los novelistas españoles de su época. Tardó mucho en leer al más importante autor español de novelas de su tiempo, Benito Pérez Galdós, a pesar de que trabajaron juntos en la *Revista de España*; no comentó ni *Fortunata y Jacinta*, ni *La Regenta*, ni *Los pazos de Ulloa*, ni *Peñas arriba*. Y cuando comentó alguna otra obra de estos autores fue, en muchas ocasiones, para señalar sus defectos o para mostrar que le gustaban menos que otras anteriores del mismo escritor, a las que, en su momento, no había dedicado el menor interés crítico. Esta paradójica situación se explica por algunos de los prejuicios que Valera mantuvo a lo largo de su vida en cuanto al género de la novela; por ello prefería reservar sus opiniones para sus cartas privadas o velarlas bajo el seudónimo.

Sentía también un profundo recelo por aquellos escritores que se presentaban como importadores de modas foráneas. El juicio negativo de *La gaviota* de Fernán Caballero tenía ese último fundamento; también ése era el fondo del desdén con que comentó el pretendido «descubrimiento» por Pardo Bazán del espiritualismo que promovía la novela rusa. Otro prejuicio suyo se manifiesta contra el excesivo prurito moralizador de la novela del XIX. En ello caería también Fernán Caballero, pero, sobre todo, el P. Coloma en *Pequeñeces*, novela que Juan Valera criticó en su folleto *Pequeñeces. Currita Albornoz al P. Luis Coloma*, que se publicó sin nombre de autor en el año 1891.

El realismo extremo, la insistencia en lo feo, lo pobre o lo simplemente desagradable se contraponían al ideal esteticista y clásico de su concepción de la literatura. Quizá por ello (y por no molestar a Menéndez Pelayo, amigo íntimo del santanderino y que le incitaba a su lectura) no criticó ninguna obra de Pereda y juzgó negativamente en varios aspectos *Morriña* de Pardo Bazán. De estos dos últimos autores le molestaba, sin duda, un aspecto que no dejó de señalar en otros artículos de carácter general: el ceder, en ocasiones, a un cierto regionalismo lingüístico que Valera despreciaba.

No deja de ser curioso que el autor que dedica tan escasa atención a los novelistas españoles de su época, haga una crítica elogiosa de una de las primeras novelas de Pío Baroja, *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901). Dos de los datos que apunta su crítica explicarían que Valera elogiase la obra: el primero es que le parecía heredera de la tradición picaresca española, el

otro es que le parecía una obra entretenida, donde la ciencia, si la hay, está tomada de modo divertido. No deja de acusar el fondo negativo y pesimista del nuevo autor, al que recomienda que «procure, sin dejar de ser realista, iluminar, hermosear y alegrar el mundo que describe con resplandores ideales».

Pero en el campo de la novela, Juan Valera dedicó sus mejores páginas a uno de sus libros preferidos: el *Quijote*. Falleció cuando redactaba el discurso que le había encargado la Academia para conmemorar el centenario de la publicación de la primera parte. Mucho antes había leído en la misma entidad (el 25 de septiembre de 1864) un largo trabajo en el que estudia las distintas maneras de interpretar la obra de Cervantes a través de los siglos. La interpretación «esotérica» que algunos críticos hacían de la novela ya había merecido los dardos críticos de Valera en otro trabajo publicado en 1862.

De la literatura de su tiempo, el género literario que analizó en un panorama de mayor amplitud fue la poesía lírica. Cuando Valera escribe *La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX* se encuentra viejo y casi ciego (como dice en el propio texto de la crítica), pero sus condiciones intelectuales, a pesar de hallarse ya tan cerca de la fecha de su muerte, siguen siendo admirables. Esta serie de artículos demuestran la continuidad de presupuestos estéticos que existen entre sus primeros trabajos críticos y los últimos. Si se le puede reprochar que, sobre todo en los apartados finales, ceda con demasiada frecuencia a la tentación de citar a algunos poetas mediocres, sobre todo si ostentan apellidos nobiliarios, también hay que decir que no falta ninguno de los nombres importantes, con la única excepción de Rosalía de Castro, citada únicamente como novelista.

Juan Valera procura, en éste y otros trabajos, resaltar la continuidad de la poesía española. En vez de contemplar el Romanticismo como un fenómeno foráneo, aunque no deja de poner de relieve el papel de la emigración política y la influencia de Byron o Goethe, insiste en los precedentes que la poesía romántica tiene en los autores del siglo XVIII; así señala como la boga de lo pintoresco e histórico encuentra su antecedente en algunos poemas de Nicolás Fernández de Moratín; el exotismo, en los del conde de Noroña, y no deja de señalar el importante papel de transición que representaron Nicasio Álvarez Cienfuegos o Quintana como precursores de modos de escribir y temas que tendrían su continuidad en todo el siglo XIX. Por otra parte, en el fin del siglo e insistiendo en esa misma continuidad, recomienda a Salvador Rueda, cuya poesía ya había elogiado anteriormente en dos cartas, que siga la tradición española y le critica «la docilidad algo irreflexiva con que Rueda se deja guiar por hábiles aunque peligrosos maestros, y se deja seducir por lo que llaman modernismo, decadentismo, simbolismo y otras modas parisinas» (*O.C.*, II, pág. 1243).

Uno de los datos que demuestra la curiosidad atenta de Valera y su discernimiento al tratar de las novedades poéticas es su descubrimiento de Rubén Darío. En el mismo año de la publicación de *Azul*, Valera le dedicó dos conocidas epístolas «a D. Rubén Darío», en *Los Lunes de El Imparcial* (la primera, el 22 de octubre y la segunda el 29 de octubre de 1888). Después fueron incluidas en sus *Cartas americanas*, primera serie (1889). Aunque Valera le reprochaba al poeta su «galicismo mental», hay que resaltar a continuación que, en cambio, se maravillaba de su extraordinario dominio del español más castizo. En carta a

Menéndez Pelayo (18-XI-1892) mencionaba también que tenía bastante de indio «sin buscarlo, sin afectarlo». La poesía de Darío, en su conjunto, tenía para él «mucho de insólito, de nuevo, de inaudito y de raro, que agrada y no choca porque está hecho con acierto y buen gusto» (sobre el tema de la recepción de *Azul*, véase Arellano, 1991). Las *Cartas americanas* de Valera tuvieron un papel de primer orden en el conocimiento de la literatura hispanoamericana en España. Y aunque Pardo Bazán le reprochase el tratar con excesiva admiración autores, a veces, de segunda fila, la verdad es que la crítica de Valera contribuyó a que muchos intelectuales españoles volvieran sus ojos a la producción hispanoamericana.

En los análisis que Valera dedicó a las obras de teatro, siguió casi siempre un mismo esquema. Primero estudia el asunto de la obra, después analiza los caracteres y por último y, mucho más brevemente, los rasgos característicos del estilo. No es infrecuente que se aluda, al principio de la crítica, a la acogida que recibió la obra y discusiones subsecuentes que él, con más datos en la mano, pretende dirimir. Dentro del teatro del siglo XIX elogió al duque de Rivas, a Zorrilla y, sobre todo, a Ventura de la Vega, cuya obra *La muerte de César* le parece una de las mejores obras del teatro español. A este autor dedicó su obra *Ventura de la Vega, biografía y estudio crítico* (1891). A veces en las críticas publicadas se detiene en los detalles más anecdóticos, mientras que reserva para su epistolario privado los juicios más negativos. Tal ocurre, por ejemplo, con la obra de Echegaray. En otros casos, como en el de Tamayo y Baus, coincide la opinión pública favorable que expresó sobre *La bola de nieve*, con la admiración manifestada en sus cartas al autor que publicó Esquer Torres (1959).

Por su conocimiento de las más importantes lenguas europeas y por su profesión de diplomático, que le llevó a vivir en muy distintos países, Juan Valera estaba especialmente preparado para la crítica de la literatura extranjera. No es de extrañar, pues, que se le deban importantes artículos sobre autores que, en algunos casos, eran aún casi desconocidos en España. Así fue Valera uno de los primeros, si no el primero, que difundió la obra de Leopardi en nuestro país. Su trabajo *Sobre los cantos de Leopardi* se publica, por primera vez, en 1855. Centra su análisis en la desesperación del poeta, cuya causa, cree, no está en los males físicos que le aquejaban, sino que hay que buscarla en «el deseo inextinguible de una felicidad suprema y la negación absoluta de esta felicidad por el entendimiento». El análisis, preferentemente temático, de la obra de Leopardi le lleva a concluir que estamos ante «el más grande poeta lírico de nuestro siglo». En el ámbito de la literatura inglesa dedicó singular atención a Shakespeare y a lord Byron. Aunque en el trabajo sobre el primero (de 1868) afirma que «Cervantes, Lope y tal vez Tirso, se levantan a mis ojos sobre Shakespeare» y aunque le reprocha al dramaturgo inglés sus «rarezas de estilo», no deja de señalar su gran poderío en la creación de personajes y su especial habilidad para compendiar en ellos todos los aspectos de la condición humana. En el artículo últimamente citado habla Valera de su «poco fervor romántico»; sin embargo, eso no le impidió reconocer los grandes méritos de lord Byron, a quien dedicó un artículo con ocasión de la publicación de *Manfredo* en castellano (1861), al que denomina «monstruoso aunque por otra parte bellísimo poema». Y, más extensamente, con ocasión de la publicación por Emilio Castelar de una biografía del poeta in-

glés (1873). Le parece en ese comentario que Castelar insista demasiado en las extravagancias de su personaje que, según Valera, fue un genio a pesar de ellas y no por ellas. El poeta inglés le parece que «personifica en sí la agitación, las dudas y la anarquía moral e intelectual de su época».

Entre los trabajos dedicados a la literatura alemana destaca el que consagró a Goethe con motivo de la publicación de la primera parte del *Fausto* (1878). Goethe le parecía el escritor por excelencia. Elogia en él la amplitud de sus intereses, su brillantez y claridad poco comunes. Critica la falsa idea de la impasibilidad y egoísmo del autor alemán, a quien admira por saber unir un talante conservador con la fe en la libertad y el progreso. El *Fausto* le parece una epopeya casi imposible de poder ser escrita en su época; sólo el genio admirable de Goethe triunfa en un empeño que, en otros autores menos dotados, sería risible.

A partir de sus primeras críticas periodísticas puede detectarse en Valera una constante afirmación de los valores hispánicos frente a los extranjeros, sobre todo los franceses. Dice Amancio Sabugo (1987): «Don Juan Valera colabora en *El Contemporáneo* desde 1862. Su actividad parece ir encaminada contra la literatura francesa. Por esta época es traductor de autores alemanes e ingleses y cuando escribe sobre literatura francesa, rebaja su importancia e influencia, incluso cuando habla de Víctor Hugo, de obras como *Légende des siècles* y *Les misérables*». Sin embargo, hay que resaltar la afinidad espiritual y la admiración que, sobre todo, al principio de su obra crítica profesó a Renan, de quien fue uno de los primeros divulgadores en España.

8.4.2. Emilia Pardo Bazán, crítica literaria

Emilia Pardo Bazán se dio a conocer primero como crítica, al presentar a un concurso que se celebraba en Orense su trabajo *Ensayo crítico de las obras del Padre Feijoo* (1876), que más tarde recogería en *De mi tierra*. La influencia del beneditino en su obra iba a ser muy grande; no es de extrañar que, en 1891, cuando comienza a publicar una revista en la que mezcla la crítica, el relato y el artículo de viajes y de la que ella es única redactora le dé el título de *Nuevo Teatro Crítico* (se publicaron 30 números; véase sobre ella, Varela Jácome, 1952). Pero el ejemplo del P. Feijoo es también determinante en sus primeras producciones, que se caracterizan por su atención a los descubrimientos científicos recientes y que manifiestan una libertad de juicio que intenta hacerse compatible con la más estricta fidelidad a la doctrina de la Iglesia católica. Así, en *La Revista Compostelana* escribe artículos divulgativos que titula «La ciencia amena».

Más importancia tendrán las colaboraciones en *La Ciencia Cristiana*. En su afán, que ya nunca la abandonará, de tratar cuestiones polémicas, publica allí sus «reflexiones científicas contra el darwinismo» (sobre él, véase Pardo Bazán, 1964). Era el trabajo de Pardo Bazán, publicado en 1877, una de las primeras aproximaciones españolas al tema que no constituían, desde el lado católico, una pura condena. «El trabajo puede considerarse como el intento de un intelectual católico ortodoxo de llevar a sus últimas consecuencias el planteamiento del catolicismo evolucionista» (Glick, 1982, pág. 40).

A esta misma labor de difusión de los valores tradicionales respondía la serie de estudios sobre *los poetas épicos cristianos*. Los trabajos que publicó en *La Ciencia Cristiana* sobre Dante y Milton fueron ampliados más tarde, en 1895, cuando los reunió en volumen, no así el de Tasso que reprodujo igual. Otros dos autores —Klopstock y Hojeda— quedaron sin ser estudiados, a pesar de su primera intención de hacerlo. Pero este análisis, como señala Osborne (1964, pág. 113), se hacía siempre desde un punto de vista biográfico o de historia de la época, casi nunca desde el del estilo. Esa misma actuación, de historiadora que intenta revitalizar las glorias de la Iglesia, es visible también en su *San Francisco de Asís* (1882).

Cuando a partir del 7 de noviembre de 1882 comienza a publicar en *La Época* los artículos que más tarde reuniría en *La cuestión palpitante* (1883) no abordaba una temática completamente distinta de la anterior, ya que el determinismo biológico y la consideración de la novela como un útil científico interesaban a doña Emilia como temas centrales. Aunque Pardo Bazán proclamaba su enraizamiento en el Realismo tradicional español y negaba los fundamentos filosóficos del Naturalismo, elogiaba, sin embargo, ciertas cualidades artísticas de Zola y su actitud ante la realidad, elogios que ya parecieron excesivos para algunos lectores ultramontanos que creyeron a Pardo Bazán «convertida a las fuerzas del mal». Aunque el libro tiene numerosos defectos, significaba el principio de una atención crítica a la novela francesa y española que iba a ser fundamental en su obra crítica. Entre los defectos a los que hemos aludido, González Herrán, en su rigurosa edición de la obra (Pardo Bazán, 1989) señala la escasa originalidad y, sobre todo, la falta de una coherencia interna que se manifiesta en las numerosas contradicciones en que incurre la autora. La publicación de esta obra de Emilia Pardo trajo consigo una abundante polémica, en la que, como ya hemos dicho, intervino Juan Valera, y que ha sido analizada en numerosos trabajos (entre los que destacan: López, 1979; López Jiménez, 1977; Pattison, 1965; Rosselli, 1963).

En las páginas que doña Emilia dedicó a la novela española del XIX al final de *La cuestión palpitante* y después en otros trabajos, distinguía claramente dos etapas en su evolución: la del reinado de Isabel II y la que comienza con la revolución de septiembre de 1868. Adelanta así la escritora gallega una afirmación que ha llegado a ser mayoritariamente aceptada en la historia actual de la novela española del XIX: la de que la novela realista debe, en gran medida, su nacimiento a las luchas políticas de la Revolución septembrina y que se consolida con el ascenso de la burguesía durante la época de la Restauración. También enunció claramente doña Emilia la teoría —que más adelante José F. Montesinos probaría con todo detalle en *Costumbrismo y novela*— de que el artículo de costumbres dejó en el aire observaciones de tipos, de ambientes y temas que más tarde utilizaría la novela realista.

En el *Nuevo Teatro Crítico* (septiembre-noviembre de 1891 y enero de 1892) publicó doña Emilia un amplio trabajo sobre Pedro Antonio de Alarcón. Elogia algunos de sus *cuentos* y de sus *viajes* que, dice, «no tienen par en nuestras letras». Admira, sobre todo, *El sombrero de tres picos*, que considera «rey de los cuentos españoles». A muchas de sus novelas les reprocha sus tesis y la falta de inventiva, mientras que le parece que destacan por la maestría en el arte de na-

rrar. A Pereda lo considera descendiente directo de los escritores costumbristas. A Pardo Bazán le parece que lo natural en él es el escritor de paisajes, el hombre reducido a describir un pequeño huerto. «La égloga moderna, real, hermosa en su desnudez, con reminiscencias virgilianas, acaso, no tendrá en España mejor intérprete que Pereda», afirma en el artículo *Pereda y su nuevo libro* que publicó en el *Nuevo Teatro Crítico* en 1891. Esa atención al paisaje le parece que muchas veces va en detrimento de sus figuras e incluso que el novelista santanderino padece de una cierta dificultad para la creación de personajes.

En *La cuestión palpitante* afirmaba que Valera era un novelista aparte, que no formaría escuela. Sus cualidades —dice en el artículo que le consagró más tarde en *La Lectura* (vol. III, año 1906)— son «las del clasicismo: la pureza del gusto, la propiedad y exactitud de la descripción, la medida, la sencillez y cierta alegría y serenidad que generalmente se consideran paganas». Pero reprocha a sus novelas el que sus personajes hablan todos del mismo modo, como su propio autor. Emilia Pardo Bazán elogió *Pequeñeces* y dedicó un artículo en el *Nuevo Teatro Crítico* y más tarde un folleto (*Serie de personajes ilustres*, s. f.) a su figura. También se ocupó de Palacio Valdés, a quien siempre reprochó «el desaliño, la monotonía y la indigencia» de su estilo, como dice en la crítica de *La espuma*, publicada en el *Nuevo Teatro Crítico* en febrero de 1891.

El novelista del XIX al que dedicó mayores elogios fue a Galdós. En 1891 afirmaba: «No necesito hacer profesión de que Galdós es uno de mis autores favoritos en Europa» (*Nuevo Teatro Crítico*, número 8). Piensa Pardo Bazán que Galdós ha mejorado notablemente al dejar atrás esa tendencia docente que afeaba sus primeros volúmenes, ya que la «universal simpatía» del novelista canario por todos los seres le parece una de sus mayores virtudes. Por ello, el entusiasmo de la crítica gallega se centra en las grandes obras de madurez; así al juzgar *Ángel Guerra* afirma que le parece digna de emparentarse con *Fortunata y Jacinta* y *La incógnita*, que le parecen «lo mejor del maestro». En los tomos del *Nuevo Teatro Crítico* publicó Pardo Bazán tres largas críticas de obras de Galdós: *Ángel Guerra* (agosto de 1891), *Realidad* (abril de 1892) y *Tristana* (mayo de 1892). Al comentar la primera, pone de relieve cómo algunos de los defectos que pueden reprochársele al autor de *Fortunata y Jacinta* provienen de la misma fuente que le convierte en tan gran narrador: un derroche de facultades creativas, una atención extraordinaria al mundo circundante, una fascinación incesante por objetos y personajes que le llevan a llenar sus obras de mil y un retratos y circunstancias que, en ocasiones, pueden distraer al lector del hilo central del relato. Por ello cree que, en ocasiones, no le vendría mal una poda a tal plétora de personajes.

En cuanto al otro gran novelista, Clarín, doña Emilia reaccionó frente a la creciente dureza de las críticas de Alas, excluyéndolo de sus escritos (Davis, 1971).

En 1887 pronuncia doña Emilia en el Ateneo de Madrid una serie de conferencias que después serían reunidas en volumen con el título de *La revolución y la novela en Rusia*. Pensaba la escritora gallega que se abría, en el campo de la narrativa europea, una nueva etapa que estaría caracterizada por el interés hacia los temas espirituales frente al determinismo materialista que ella misma había reprochado al Naturalismo francés.

Al publicar esta obra, Pardo Bazán daba su lista de fuentes consultadas y, por ella, se ve su total dependencia de los autores franceses. Se han señalado, sobre todo, sus numerosas apropiaciones de frases de Melchior de Vogüé, hasta el punto que Osborne (1964, pág. 85) afirma que hubiese sido mejor que tradujese *Le roman russe* y le pusiese notas al margen. Sin embargo hay momentos en que su valoración de los novelistas rusos discrepa de esa fuente primera; así ocurre, sobre todo, con sus opiniones sobre Dostoievski y Tolstoi, seguramente el autor ruso al que más admiraba y que se adaptaba mejor a su propia concepción de la novela.

La osadía, como divulgadora, de doña Emilia le llevaba a pronunciar una serie de conferencias sobre una novelística de la que sólo conocía obras traducidas al francés, pero hay que señalar su indudable sentido de la oportunidad, su atención despierta a lo que ocurría en el mundo cultural europeo y su prosa clara, casi periodística; todo ello hizo que difundiese muy tempranamente una literatura y unos movimientos sociales de los que apenas se tenía hasta entonces noticia en España. El interés por la literatura francesa, sin embargo, permaneció constante a lo largo de toda su vida (Hilton, 1952b). En 1910 comienza la publicación de los volúmenes dedicados a *La literatura francesa moderna* de los que, en vida, editaría tres: *El Romanticismo* (1910); *La transición* (1912) y *El Naturalismo* (1914). Póstumamente, con un prólogo de Luis Araújo Costa, se publicó un nuevo tomo bajo el título *El lirismo en la poesía francesa* (1923). No se trata de una continuación cronológica de los estudios anteriores que doña Emilia había prometido publicar con el tema de «la decadencia», sino de los apuntes que la escritora había utilizado para sus clases de «literatura de las lenguas neolatinas» para la que había sido nombrada en la Universidad de Madrid. El conjunto de *La literatura francesa moderna* reúne apuntes de conferencias, fragmentos de artículos, críticas ya publicadas con anterioridad y algunas nuevas formando un estudio de gran amplitud, en el que, siguiendo el ejemplo de Brunetière, se toma toda la literatura francesa como un conjunto unitario que evoluciona en paralelo a toda la historia social de Francia. Además analiza cómo los distintos movimientos surgen de una evolución natural hasta desembocar en el decadentismo (Kronik, 1966), última consecuencia del individualismo romántico.

Emilia Pardo Bazán mantuvo siempre un espíritu alerta, y en edad avanzada aún seguía atenta a las últimas novedades. Tras interesarse por el Modernismo o por la dramaturgia de Benavente o prologar las primeras obras de jóvenes escritores como Antonio de Hoyos y Vinent, se ocupa de los primeros movimientos de vanguardia, como el futurismo de Marinetti. Así en un artículo que publica en *La Ilustración Artística* (2-IX-1912) critica algunos aspectos del ultrapatriotismo de Marinetti y se fija en algunos de los procedimientos retóricos de ese -ismo (como la preferencia por el uso de sustantivos yuxtapuestos, sin adjetivos ni adverbios) que ella misma parodia. Y volviendo a una idea central en su consideración del arte moderno, señala que el futurismo —como otras tendencias estéticas del siglo— tiene algo de decadente: «[...] buscan la extravagancia, la rareza, lo que excita la curiosidad, pasión propia de las decadencias, y que tiene algo de senil».

Clarín, crítico literario

Pocos casos encontramos en nuestra literatura de un escritor cuya valoración haya experimentado tantos cambios en menos de cien años. Su triunfo inicial y la fama, a veces perjudicial para él, se asentó sobre sus artículos satíricos. Para sus coetáneos, aunque algunos reconocieron ya la calidad de su crítica interpretativa fue, por encima de todo, el comentarista, burlesco y bilioso, de la actualidad social y cultural. Tras un largo recorrido, en el que hay que destacar los nombres de Pedro Sainz Rodríguez (1921) y Ricardo Gullón, quien con su estudio de 1949, «Clarín crítico literario», abrió el camino a todo futuro análisis de esta porción de la obra de Alas, se ha llegado al reconocimiento unánime de la importancia de su crítica literaria, a pesar de alguna muestra de incompreensión como la que hallamos en los norteamericanos W. E. Bull y Vernon A. Chamberlin (1963). Las objeciones de la crítica actual se centran en dos aspectos de su producción: el silencio, falta de atención o injustificado rechazo, hacia los escritores que surgen a fines de siglo¹⁸ y el elogio desmesurado a ciertas figuras, de que ya hablaba Azorín en 1917: «Alas tiene una irreprimible bondad para los más insignes de sus contemporáneos». Clarín fue consciente de este reproche —«El entusiasmo por nuestras celebridades ciertas»— y se refirió a él en varios escritos. Esta actitud corresponde al modo crítico que Gonzalo Sobejano (1985) denominó «afirmativo o panegírico», concretado en su actitud frente a Campoamor y Echegaray o Núñez de Arce y Castelar. El estudio de los grandes cambios de gusto estético que se producen a fines de siglo podría ayudarnos a comprender esta actitud de Clarín, sin olvidar la ambigüedad de sus valoraciones y los comentarios elogiosos dedicados a esos autores por algunos jóvenes escritores, como Rubén Darío o el mismo Azorín.

En nuestros días es su crítica satírica la que sufre un olvido casi total, pese a contar con un estudio capital de Gonzalo Sobejano (1965) y el libro de Gramberg, *Fondo y forma del humorismo de Leopoldo Alas*. Este olvido corresponde a un importante vacío en los estudios de literatura del siglo XIX: la omisión de una corriente satírico-burlesca de gran riqueza, sustentada en el periodístico. Alas, en una «revista literaria» de 1892, recogida en *Palique*, habla de

¹⁸ Antonio Ramos Gascón, autor de una tesis doctoral sobre *Clarín y la Gente Nueva* (1970) y varios artículos en torno a la actitud de Alas frente a los jóvenes escritores, ha señalado (1973) que su polémica relación con la «Gente Nueva» se ha convertido en «espinosa cuestión» y objeto de controversia entre críticos. Una prueba de la complejidad de esa relación la tenemos en una carta de Unamuno a Pedro Múgica, del 21 de octubre de 1901, poco después de la muerte de Alas: «Se pasó los últimos años adulando a unos cuantos viejos (Valera, Galdós, Menéndez Pelayo) y torciendo el gesto a los jóvenes...». «Era injusto cuando atacaba, muy injusto cuando elogiaba y soberanamente injusto cuando callaba. Con todo y con ello gran sembrador de ideas y el espíritu más alto y movido de fines de nuestro siglo XIX» (en Sergio Fernández Larraín, *Cartas inéditas de Miguel de Unamuno*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1965).

una tradición de sátira española presente ya en el Arcipreste de Hita. Pero las raíces de esa faceta de su obra estaban más cerca: la sátira civil surgida con la Ilustración que, pasando por nombres como Gallardo o Larra, estallaba, en los años juveniles de Alas, en un periodismo que combinaba, en mayor o menor grado, ecos costumbristas con sátira, burlas, humor, con predominio de la intencionalidad política¹⁹. Ésa fue la primera vocación de Alas, probada en la revista manuscrita *Juan Ruiz* que escribía en Oviedo a sus dieciséis años, o la creación en 1872, recién llegado a Madrid, de hirviente vida política, que ve el paso del Amadeo I a la República y de ésta a la Restauración canovista, con una rica y agitada vida cultural, donde se forjará el crítico informado y comprometido, lúcido comentador de obras y cambios literarios. El crítico literario surge dentro de un marco definido, posterior a la Revolución del 68, con una prensa que concedía especial atención a las expresiones culturales y un brillante momento de la crítica literaria española, representada fundamentalmente por el grupo krausista: Giner, González Serrano, Revilla y otros. De ellos, y en especial de Giner, su maestro siempre reconocido, hereda el alto concepto de lo literario como vía de formación y conocimiento del hombre y del mundo, de la literatura como la más elevada forma de expresión del humanismo liberal. Sobre su formación filosófica en el idealismo alemán, actúa la situación cultural de la España de esos años, caracterizada por el violento enfrentamiento polémico entre el progresismo renovador y el conservadurismo tradicionalista; de ahí su defensa de la tendenciosidad de la obra artística. La progresiva profundización en el conocimiento de la novela y, en especial, del Naturalismo francés, le lleva a la personalización de su pensamiento literario; cambio plenamente establecido al inicio de los ochenta, que lo coloca al lado de escritores de su edad, como Pardo Bazán o Yxart, o más jóvenes, como Altamira. Todos ellos construirán su pensamiento crítico sobre la realidad esplendorosa de la novela.

Al igual que sus relatos cortos y los fragmentos de novela conservados, toda la producción crítica de Leopoldo Alas, con la excepción de los *Folletos literarios* y *Benito Pérez Galdós. Estudio crítico biográfico*, apareció en los diarios y revistas de la época. Su nombre va unido a una serie de publicaciones periódicas, desde *El Solfeo* o el *Madrid Cómico* a *El Imparcial*, *El Globo*, *La Publicidad* y muchas otras; soñó siempre con una gran revista cultural; comentó y destacó, en sus artículos, la figura de numerosos periodistas; y, sobre todo, exaltó y discutió el papel social de la prensa como único medio de comunicación del mundo cultural con un público mayoritario. Por ello, como en el caso de su maestro Larra, podemos ver a Alas, por encima de cualquier otra consideración, como un periodista. Jean François Botrel (1985) calculó en más de 1.000 los artículos publicados por Alas en la prensa, mientras Yvan Lissorgues (1989) había elevado esa cifra a unos 2.000. En sus ocho volúmenes de artículos, Clarín recogió tan sólo unos 230.

¹⁹ Sobre el atractivo y poder político de estas publicaciones poseemos el testimonio de Eusebio Blasco, que, en sus *Memorias íntimas*, al hablar de *Gil Blas* llega a afirmar que “los periódicos satíricos han sido los iniciadores de todas las revoluciones”.

Esos ocho libros poseen un contenido heterogéneo, con escritos de crítica literaria alternándose con los satíricos y relatos cortos, pero con un punto común: la firme voluntad de defender una escala de valores, correspondiente al propósito regeneracionista, de que ha hablado Sobejano (1985). Sólo *Ensayos y revistas* resulta un conjunto homogéneo por recoger artículos con exclusivo carácter crítico-literario. *Palique* presenta, mediante la división en tres secciones, una clara organización interna. No hay señales de voluntad ordenadora en sus libros restantes; se alternan allí escritos de tono y características muy distintos, sin mantener siquiera una sucesión cronológica según las fechas de publicación.

En 1881 aparecía su primera obra literaria, *Solos de Clarín*, publicada por la editorial madrileña Alfonso de Carlos Hierro, editorial que desempeñaría un papel capital en la difusión del Naturalismo. De carácter exclusivamente literario, combina dos líneas de crítica claramente diferenciadas —la interpretativa y la satírica—, según la obra motivo de comentario, con la intercalación de dos artículos de costumbres, próximos a la narración, y cuatro relatos, entre ellos *El diablo en Semana Santa*, destacado por la crítica clariniana como antecedente de *La Regenta* y con una clara relación con *Le jeûne* de Zola. Estos relatos, «más o menos tendenciosos», son presentados por Alas como un entreacto o entremés. Recoge también una serie de frases bajo el título de «Cavilaciones», fundamentales para penetrar en su pensamiento. El volumen es representativo del radicalismo ideológico del Clarín de los primeros años de la Restauración. La valoración estética se integra, en estos artículos, con la crítica social e ideológica. Ejemplo significativo de esa línea lo tenemos en *El libre examen y nuestra literatura presente*, revisión, desde el pensamiento demócrata, de la literatura española del XIX, en la cual se destaca el papel de la Revolución del 68 como inicio de una nueva época. Los comentarios dedicados a Galdós en este escrito, unidos a los artículos sobre *Gloria*, *Marianela* y *La familia de León Roch*, demuestran que, ya en esos años, el escritor canario es el principal objeto de su interés. A lo largo del volumen predomina la defensa del arte «tendencioso», característico de la literatura española del decenio de los setenta, aunque en algún escrito, especialmente en *Del teatro*²⁰, una de sus más lúcidas meditaciones sobre el arte dramático, se refleja ya el conocimiento del Naturalismo francés y aparece la defensa de una nueva dirección literaria que siga los pasos de ese movimiento. El libro se abre, tras un superficial prólogo de Echegaray, con un «prefacio a manera de sinfonía»; en éste y en el primer artículo, *La crítica y los críticos*, señala, con tono humorístico, aspiraciones de su crítica a las que permanecerá siempre fiel: imparcialidad, rechazo de lo que llama «benevolencia universal», reconocimiento de la importancia del público. Diez años después, en 1891, aparecía una segunda edición anunciada como cuarta²¹, precedida de un prólogo en el cual testimoniaba el cambio

²⁰ Este artículo, claramente relacionado con “Le Naturalisme au théâtre” de Zola, recogido en libro en 1880, presenta la idea central de su crítica teatral: defensa de la necesidad de la renovación del teatro por el camino de la “naturalidad, la verdad mejor copiada”; es decir, siguiendo las huellas de la novela.

²¹ Se entiende edición como tirada de un cierto número de ejemplares. En la lista de obras de Alas que aparece en estos *Solos* de 1891 se anuncian tres ediciones de *La literatura en 1881*. Hay una edición moderna de *Solos de Clarín* (Madrid, Alianza, 1971).

experimentado por sus concepciones literarias a lo largo de aquellos años: «Si yo», escribe allí, «hablase hoy, tal como pienso, del Naturalismo y del Romanticismo, del teatro, de la influencia de nuestra *literatura revolucionaria*, etc., etc., diría cosas muy diferentes [...]. No me pesa el haber modificado mis opiniones, lo creo natural, saludable; pero tampoco estoy arrepentido de haber pensado como pensé», e inmediatamente insiste en que sigue totalmente satisfecho «de la absoluta lealtad, espontaneidad e imparcialidad que veo en todos ellos».

En el libro siguiente, *La literatura en 1881* (1882), aparece plenamente asumida la defensa del Naturalismo, especialmente en el artículo dedicado a *La desheredada* de Pérez Galdós, considerado, por algunos críticos, como un manifiesto del Naturalismo español, y en *La lírica y el Naturalismo*, comentario del poema de Campoamor, *Los buenos y los sabios*, donde va más allá de Zola al defender la posibilidad de una poesía naturalista. El libro es obra conjunta de Alas y su amigo Palacio Valdés, cada uno de los cuales publica 15 artículos sobre los acontecimientos literarios de aquel año, demostrando la riqueza, en lo bueno y lo malo, de la literatura española de aquellos momentos.

Si los escritos de estos dos volúmenes, especialmente los de *Solos*, muestran una literatura que vive un importante proceso evolutivo —lo mismo puede decirse de los criterios valorativos de Clarín—, en los dos libros siguientes, *Sermón perdido* (1885) y *Nueva campaña* (1887), parece plenamente asentada esa evolución. En el «epílogo que sirve de prólogo», que precede al primero de estos libros, Alas señala que «no es más que una continuación» de los anteriores; como ellos es «una crónica de la vida literaria de estos años», aunque muchos de los artículos recogidos no tratan de obras artísticas, «sino de algún vicio de nuestras costumbres, especialmente literarias». Hay un predominio del comentario satírico, pero se mantienen, en los artículos críticos, los criterios literarios fijados ya en *La literatura en 1881*. Entre ellos destaca el dedicado a *Tormento* de Galdós, donde muestra la profundización en el conocimiento de la novela realista. Pedro Sánchez de Pereda, *La Tribuna* de Pardo Bazán, *Marta y María* y *El idilio de un enfermo* de Palacio Valdés, la *Poética* de Campoamor, la crítica de Revilla y Menéndez Pelayo o la poesía de Núñez de Arce y Zorrilla, se salvan también del rechazo degradador. Pero el tono predominante a lo largo del libro, presente ya en el prólogo, viene dado por el pesimismo y desencanto ante la sociedad española. La última frase, en una crítica destructiva del poema de Ferrari, *Pedro Abelardo*, concreta ese rechazo en la rememoración de Larra: «¡Oh, Fígaro! ¡Eterno Fígaro! ¡Tus Batuecas están donde siempre; no se han movido de su sitio!». La amargura que colorea muchas de estas páginas, que contrasta con la ilusión esperanzada y la conciencia de progreso de escritos anteriores, no se relaciona con su situación personal: «No se crea que la tristeza de estas observaciones la engordan desengaños propios», escribe en el prólogo. Al contrario, Clarín en esos momentos había asentado su personalidad en la vida privada y en la seguridad económica y profesional. La explicación había que buscarla en motivaciones externas.

En la Advertencia preliminar de *Nueva campaña*, Alas habla del «marasmo de la imaginación», de la «ataxia del gusto», y señala a esa situación lejanas raíces en el pasado hispánico, actitud que Vilanova considera de origen gineriano. El crítico sólo puede, desde «una melancolía resignada», atacar a los mediocres e insignificantes y ensalzar «lo poco bueno que nos queda». Como en volúmenes

anteriores se alternan los artículos serios, que estudian y elogian, con divertidas diatribas satíricas, algunas, como *Madrileña*, con una riqueza expresiva de sorprendente modernidad. Los autores comentados desde la valoración positiva, lo cual no quiere decir que esconda sus limitaciones, son casi los mismos que encontrábamos en *Sermón perdido*: Campoamor, Zorrilla, Palacio Valdés, Galdós por *Lo prohibido*, Pereda por *Sotileza*, Pardo Bazán, con artículos sobre *El cisne de Vila-morta* y *Los pazos de Ulloa*; pero también Alarcón y Valera y dos periodistas, Mariano de Cavia y Taboada. La selección muestra una creciente preocupación por hacer llegar al público español la literatura europea: además de las usuales referencias a Zola y otros novelistas, encontramos artículos sobre Renan, Daudet y Quental. En *Sermón perdido*, un solo escrito sobre un autor extranjero, el humorista portugués Azevedo. Respecto a sus volúmenes anteriores aparece, en algunos artículos, como el dedicado a *Los pazos de Ulloa*, un elemento diferenciador, estudiado detenidamente por Vilanova en el citado prólogo: la insistencia en la importancia del estudio introspectivo de los personajes novelísticos. El análisis comparativo de este artículo, del año 1886, con el dedicado a *Sotileza*, del año anterior, y en el cual examinaba la novela de Pereda desde planteamientos teóricos naturalistas, iluminaría el proceso de transformación que estaban experimentando sus criterios novelísticos. Alas no rompía con los principios de aquella corriente narrativa, pero es indudable que había iniciado la búsqueda de un concepto más abierto de la novela. La lectura de la obra crítica de Bourget, por la que demostró un mayor entusiasmo que por su narrativa²², pudo actuar de provocadora de ese proceso. Pero no podemos olvidar su propia experiencia, surgida en la redacción de *La Regenta*; allí descubrió la importancia y necesidad de la introspección en la presentación de los dos personajes capitales, Ana y Fermín.

Dos años después, en 1889, edita *Mezclilla*, con una advertencia preliminar que insistía en su desencanto ante la sociedad española. El primero de los artículos, *Lecturas. Proyecto*, aparecido en *La Ilustración Ibérica* entre junio y noviembre de 1886, introducía una sección de crítica literaria bajo ese título general. Pero el texto es mucho más que una mera presentación, pues se convierte, como ha estudiado A. Vilanova (1987), en lúcida meditación sobre la función de la crítica, en especial de la que aquí Clarín denomina «crítica popular». Vilanova destaca «la función interpretativa y orientadora» que Alas reconoce a esa crítica y su defensa de la necesidad de examinar y asimilar las creaciones de las literaturas extranjeras. Dado que «lo más necesario para las presentes aspiraciones del espíritu, viene de otras tierras», escribe Alas, hay que «procurar que esas influencias» penetren «mediante nuestra voluntad, con reflexión propia»; para añadir: no temamos que ellas «puedan traernos la peste, porque la descomposición está en casa»²³. Esa manifiesta voluntad de propagar el conocimiento de la literatura

²² En “Paul Bourget en la Academia Francesa” (*La Publicidad*, XI-1895 y I-1896), no recogido en libro y de gran interés para el estudio del pensamiento de Alas, declara explícitamente preferir el Bourget joven, es decir, el crítico, al actual, el novelista. En ese mismo escrito afirma que “lo más seguro, lo más ordenado y, en definitiva, lo más hermoso, sería la realidad de un fundamento de moralidad”.

²³ Unas líneas antes Alas ha avisado contra el peligro en que caen jóvenes *romancistas*, de olvidar “aquello en que se funda gran parte de lo español”, la cultura clásica.

europea se corresponde con la especial atención dedicada a ella a lo largo del volumen. Abundantes referencias a Zola y otros autores, como Amiel, acompañan a artículos sobre Daudet, Jules Goncourt, Savine, *Mensonges* de Bourget y Baudelaire. Este último, planteado como réplica al crítico francés Brunetière, muestra por tanto de la relación dialéctica que mantenía con la cultura europea, ocupa un lugar privilegiado en la historia de la recepción crítica del poeta francés. Destacan también los artículos dedicados a *La Montálvez* de Pereda, *Maximina* de Palacio Valdés o los titulados *El testamento de Alarcón*, *El teatro y la novela* y *Sobre motivos de una novela de Galdós*, brillante comentario de *Miau*. Cierta decepción produce *Una carta y muchas digresiones*, donde, bajo la forma de una carta dirigida a Galdós, comenta y celebra, en sucesión divagatoria, aspectos y especialmente personajes de *Fortunata y Jacinta*. Alas promete «examinar» esta novela, «tan larga y que pide tiempo», en otro escrito. Promesa incumplida como tantos otros proyectos anunciados por Clarín.

Entre *Sermón perdido* y *Ensayos y revistas*, de 1892, Alas había publicado los ocho textos que forman la colección de *Folleto literarios*. En las breves introducciones al primero de ellos, *Un viaje a Madrid* (1886), y al séptimo, *Museum*, titulada «Mi revista», explica las razones y características de estos escritos. Pero casi dos años antes, en una carta del 27 de octubre de 1884 dirigida a su editor Fernando Fe, demostraba tener ya una clara idea de lo que iban a ser aquellas publicaciones: «Tengo yo cierto proyecto que tal vez a usted le agrade». «Se trata [...] de ciertos folletos críticos de actualidad que saldrían de cuando en cuando (echando chispas, pero chispas bien educadas, satíricas o no, según el caso) en que se tratarán *sucesos* literarios recientes, de España o de fuera, con valentía, cultura e imparcialidad» (Blanquat & Botrel, 1981). Dos razones debieron de mover a Clarín a elegir este tipo de publicación: extensión muy superior a la del artículo periodístico y total independencia; «mi casa» es una calificación que aplica varias veces a sus folletos. La «variedad y la oportunidad» serán sus bases; unas veces, nos dice en el prólogo al primero, «me concretaré a un asunto particular que por sí solo merezca muchas hojas»; otras, «al conjunto de la producción literaria durante un tiempo determinado». *Un viaje a Madrid* corresponde a esta última propuesta, pues en él se comentan obras de Menéndez Pelayo, Castelar, Campoamor, Núñez de Arce, Echegaray y Novo y Colson, del año 1886. La inicial descripción impresionista de su reencuentro con Madrid, de una alta calidad expresiva, y, sobre todo, la crítica ridiculizadora de la comedia del último, *El archimillonario*, corresponden a las «chispas satíricas» de que hablaba en la carta a Fe, presentes en otros folletos y nervio conductor del segundo, *Cánovas y su tiempo* (1887), y del quinto, *A 0,50 poeta* (1889). El primero²⁴, retrato implacable del político conservador, es, por sus valores expresivos y por su capacidad degradadora, una obra maestra del panfleto político-satírico; el otro, gran parte de él escrito en verso, es la réplica, divertida y ridiculizadora, al poeta Manuel Palacio, que había escrito contra Alas una epístola poética por haberlo considerado como medio poeta. El tercero de los folletos,

²⁴ Este folleto debe mucho, especialmente en cuanto a su composición, al fascículo de Campoamor, *Cánovas* (1884), del cual pudiera ser una réplica.

Apolo en Pafos (1887), muy celebrado en el momento de su aparición, cuenta con dos reediciones actuales (Sánchez-Alarcos, 1988, y Sotelo, 1991). Entronca con una vieja tradición de crítica fantástico-satírica, concretada en el motivo del «viaje al Parnaso». Ironía, humor y parodia mitológica se combinan con toda una serie de temas literarios y humanos; el crítico Cañete y la situación del teatro; ataques a la Real Academia; la poesía lírica castellana; una muy interesante discusión entre las musas de la poesía épica y la historia, sobre a cuál de las dos pertenece la novela; y un diálogo entre Apolo y san Pablo, que refleja el espiritualismo ético de Alas. El siguiente folleto, *Mis plagios. Un discurso de Núñez de Arce* (1888), está formado por dos partes: la primera es una lúcida respuesta a las acusaciones de plagio que le había hecho el puertorriqueño Bonafoux; la segunda, de gran valor crítico, es una defensa de la novela de los ataques de Núñez de Arce en su discurso de inauguración del curso del Ateneo. *Rafael Calvo y el teatro español* (1890), semblanza biográfica del actor fallecido el año anterior, está recorrida de emotivas evocaciones personales del autor que no le impiden examinar el teatro español del XIX y destacar su actual decadencia. El título del siguiente, *Museum. Mi revista* (1890), confiesa que procede de Jean-Paul Richter; en él se recoge los artículos motivo de su rotura con *La España Moderna*; el que Lázaro Galdiano, su director, no había querido publicar —comentario a la *Poética* de Campoamor— y el que Alas no había querido entregar antes, la crítica de *Morriña e Insolación* de Pardo Bazán, con ataques y malévolas insinuaciones. El último de los folletos, *Un discurso* (1891), recoge el texto *El utilitarismo en la enseñanza*, leído en la apertura del curso universitario ovetense. En él, junto a meditaciones sobre la muerte, provocadas por el fallecimiento de un discípulo, encontramos dos ideas centrales: el ataque a las tendencias utilitarias y la defensa de una enseñanza humanística. Fue el más elogiado de todos los folletos.

En el prólogo a *Mi Museum* se mostraba seguro de la continuidad de la serie de folletos: «en adelante», afirmaba, «en cada folleto trataré de dos o más materias, cada dos o tres meses por lo menos se publicará uno de estos opúsculos, que se titulará *Mi revista*»; pero tras *Un discurso* no aparecería ninguno más. Quedaban así en promesas no cumplidas las anunciadas segundas partes de *Cánovas y su tiempo* y *Rafael Calvo, Mi Renan*, del que habla en varios escritos y es citado en la contracubierta de *Palique* como de próxima aparición, y otros proyectos de folletos mencionados en cartas y artículos. Todavía en marzo de 1900, en la crítica de los *Tres ensayos* de Unamuno publicada en *El Imparcial*, se refiere a su deseo de continuar los *Folletos literarios*.

Un año después de *Un discurso*, en 1892, aparecía el volumen *Ensayos y revistas*, cuyos 22 artículos, como ya señalamos, poseen exclusivo carácter literario. En este libro encontramos la explícita expresión de búsqueda de nuevos caminos artísticos, especialmente en la narrativa. Esas nuevas corrientes son discutidas en *La novela novelesca*, *La novela del porvenir*, la importante «revista» dedicada a *Realidad* de Galdós y en otros artículos, incluso en los dos que tratan de novelas de Zola, *La terre* y *L'argent*. Especial atención merece este último, en el que hace una valoración crítica del novelista francés y señala en su obra, a partir de *Pot Bouille*, una tendencia a la abstracción simbólica. *La bête-lumaine* y *L'argent*, a las que denomina «novelas de concepto», se alejan, según él, del «verda-

dero *Naturalismo*, el que atañe a la composición de la acción, como imitada de las formas probables de la vida». *Ibsen y Daudet*, otro importante artículo sobre literatura europea, muestra la calidad del escritor noruego a partir del estudio comparativo de *Espectros* con una obra del francés, que trata también de la herencia fisiológica. En otros artículos comenta la polémica entre Campoamor y Valera sobre poesía y metafísica, la situación de la crítica en España, donde destaca la figura de Yxart, *La vida cursi* de Taboada y varias obras de Menéndez Pelayo. En uno de ellos dirige una dura crítica a *Nubes de estío* de Pereda. Las preocupaciones espiritualistas se reflejan en varios escritos, entre ellos el dedicado al libro *La Unión Católica* de Víctor Díaz Ordóñez. Alas relaciona estas corrientes de pensamiento con los cambios literarios: «En filosofía», escribe en *La novela novelesca*, «hay un movimiento que no suprime el positivismo, sino que lo disuelve en más alta y profunda concepción y es natural que en la literatura se observe una tendencia análoga».

Un año después, en 1893, aparecía *Palique*²⁵. Pese a que el título daba a entender que se trataba de una colección de «paliques», personal formulación del artículo satírico, recoge, en la primera de las tres secciones en que se divide —«Revista literaria»—, 12 escritos de carácter crítico que, bajo ese título general, aparecieron en *Los Lunes de El Imparcial*. En el libro anterior había publicado ya otros ocho. Esta serie de escritos la había iniciado el año 1889 en *La España Moderna*. *Palique* presenta características muy distintas a *Ensayos y revistas*, con claro predominio, excepto en la primera sección, del comentario satírico de la vida social y cultural españolas. Es precisamente esa crítica satírica la que personaliza el volumen, tal como muestra el título y el interesante prólogo, que es fundamentalmente una defensa de la que denomina crítica «higiénica y policíaca». Entre las «revistas literarias» encontramos varios artículos sobre teatro, género por el cual parece sentir, durante estos años, un interés especial. Junto a ellos destaca un importante comentario sobre *Los trofeos* de José María de Heredia y un artículo dedicado a Renan²⁶, muestra éste de sus preocupaciones espirituales, manifestadas en otros escritos como el palique *Diálogo edificante*. Preocupaciones que no le impiden en *Congreso de librepensadores*, tras señalar el carácter negativo de tal congreso, afirmar que «el libre pensamiento, como hecho social y sociológico, es la esencia de la civilización moderna». Todo un grupo de escritos, de divertida crítica «higiénica», giran alrededor de las celebraciones del IV Centenario del Descubrimiento. A diferencia de sus volúmenes anteriores desaparece la atención predominante a la novela, reducida aquí a unos brevísimos comentarios a *Tristana* de Galdós, a la narrativa de Suárez Bravo, referencias a Zola y poco más.

Paralela a esta casi eliminación de la novela hay un manifiesto alejamiento de la temática exclusivamente literaria, tendencia claramente establecida en su

²⁵ Hay reediciones de *Palique* (1973) y *Ensayos y revistas* (1991), con prólogos, respectivamente, de Martínez Cachero y Vilanova.

²⁶ Sobre la relación de Clarín con la obra de Renan contamos con el estudio fundamental de Carlos Clavería (1945), y referencias en varios escritos de Sobejano, entre ellos su prólogo a la edición de *La Regenta* (Madrid, Castalia, 1981).

último volumen crítico, *Siglo pasado*²⁷ (1901). Los escritos recogidos aquí, aun los que tratan de obras literarias, se transforman en divagación filosófica, comentario ensayístico o expresión de su intimidad. *Romano*, sobre un poeta cristiano latino, *El arte de leer*, *Del Quijote*. *Notas sueltas* o *Roma y Rama*, sorprendente estudio comparativo entre la novela de Zola y el *Ramayana*, son muestra de ello. Tal vez la única excepción la tenemos en *El teatro en barbecho*, sobre el marasmo en que vive el teatro español «serio»; del otro afirma, posible eco de Yxart, «acaso lo más español, lo más original, *fresco* y divertido de nuestra escena lo producen los autores de sainetes recitados»; y aun aquí los comentarios a crítica y público parecen reflejar la decepción por el fracaso de su intento dramático, *Teresa* (1895), anterior en un año al artículo. Las dos *Cartas a Hamlet* de 1896 plantean de forma explícita la preocupación por los problemas del pensamiento. En la primera defiende la necesidad del conocimiento filosófico y anuncia lo que será esta serie de escritos, titulada «revista de ideas», bajo la forma de cartas dirigidas a Hamlet, «una sombra poética y filosófica, un soñador engendrado por otro soñador». En la segunda examina el llamado «espíritu nuevo» o reacción idealista.

En esos años finales del XIX va perdiendo interés por lo literario, atraído, cada vez más, por el mundo de las ideas (García San Miguel, 1987; Lissorgues, 1983; Maresca, 1985), de acuerdo con el cambio que, según él, se estaba produciendo en la Europa finisecular. En el segundo de los artículos dedicados a Verlaine, publicado en *La Ilustración Española y Americana* el año 1897, declaraba que, en aquellos momentos, «la más seria e importante labor del progreso espiritual no está en la literatura, sino en la filosofía y la ciencia». Es desde este paulatino alejamiento de la literatura como podemos explicar los silencios y algunas incomprensiones que muestra frente a los jóvenes escritores, a los cuales, en particular a Unamuno, lo aproximaba idéntica tendencia a la especulación ensayística. Al mismo tiempo muestra, en toda una serie de artículos, una comprometida preocupación por la situación política y social. Dentro de su permanente fidelidad al espíritu revolucionario del 68 (Beser, 1970), reverdece su republicanismo, muestra simpatía por el socialismo y se transforma en uno de los más duros testigos de cargo del final del restauracionismo. Un punto más de contacto con los jóvenes. Ninguno de esos escritos, cuyo grupo más extenso lo forman «paliques» de *Madrid Cómico* y «revistas mínimas» del diario republicano barcelonés *La Publicidad*, fue recogido en libro. La lectura de los volúmenes nos da, por tanto, una visión parcial de su obra y personalidad. Investigadores actuales han intentado llenar esos vacíos con la recuperación de artículos olvidados por su propio autor. Yvan Lissorgues recogió 93 en *Clarín político* (1989), y, apoyando en ellos su análisis interpretativo, mostró la temática sociopolítica que preocupó a Clarín y su actitud frente a ella. Esta obra tenía un importante precedente en el libro de Jean-F. Botrel, *Preludios de Clarín* (1972), cuyo estudio introductorio y los más de 80 artículos recuperados de *El Solfeo* y *La Unión* ilumi-

²⁷ Entre estos dos últimos volúmenes había publicado, en 1896, *Crítica popular*, con siete estudios literarios recogidos en sus tres libros anteriores. El interés de la obra reside en la intencionalidad del título y la selección de artículos; sólo uno de ellos dedicado a la novela: la crítica de *La terre*.

nan los años de formación e inicio de su actividad literaria, mostrando su amplitud de intereses, siempre dentro de la radical militancia democrática. Esta labor fundamental de recuperación de textos la inició, en 1912, la editorial Renacimiento con la publicación de *Galdós*, primer volumen de un intento de *Obras completas*, donde se unían, a los artículos sobre el novelista ya recogidos, unos 20 más y el «estudio biográfico crítico» de 1889. Adolfo Sotelo ha reeditado este libro añadiendo otros 12, con lo cual queda recogida prácticamente toda la crítica de Clarín sobre Galdós. Es este volumen, de notoria validez actual, la muestra más notable de la altura crítica de Clarín.

Es indudable que Alas seleccionaba los artículos publicados en volumen por razones de representatividad y calidad. Pero resulta difícil entender cómo algunos —por ejemplo, la crítica de *Amo y criado* (1895) de Tolstoi o los dos dedicados a Verlaine (1897) (Ramos Gascón, 1973)— fueron condenados al olvido. Lo mismo cabe preguntarse respecto a los extensos estudios, *Del estilo en la novela* y el inacabado *Del Naturalismo* (Beser, 1972), de especial importancia dentro de la crítica europea de la narrativa²⁸.

Apoyándose en la hegemonía de determinados temas, Gonzalo Sobejano (prólogo a Lissorgues, 1989) ha podido establecer tres períodos en la crítica de Alas, correspondientes a los decenios de los años setenta, ochenta y noventa: en el primero, escribe, «la preocupación dominante es la política (en el sentido más estricto del término), en el segundo la dedicación preferida es la literatura (novela y crítica literaria) y en el tercero la vocación impregnante es de signo filosófico y religioso (en el sentido menos limitado de una y otra palabras)». Aceptando, en líneas generales, este planteamiento, habría que puntualizar, además del ya indicado interés por lo social y político de sus últimos años, la presencia, en el inicio de ese segundo período, hasta 1882 ó 1883, de abundantes testimonios de su compromiso demócrata-republicano en escritos de clara beligerancia; pero, a diferencia de años anteriores, el comentario literario se ha independizado ya de determinaciones ideológicas. Esta evolución de las preferencias temáticas y de su aproximación crítica, corresponde a un proceso de cambio vivido por la cultura española, que encuentra su mejor expresión en la novela de Galdós y la crítica narrativa de Alas. Será en ese segundo período cuando la literatura española, gracias a la novela, se situará en el marco europeo coetáneo, superando los límites estrictamente nacionales entre los que se había movido durante el decenio anterior, en contraste con el esfuerzo del pensamiento filosófico y científico por salvar un retraso de muchos años y adecuarse a las corrientes europeas. Cla-

²⁸ Además de artículos aislados recogidos en estudios de distintos autores o los que aparecen en el libro de Gómez Santos (1952), hay que destacar la labor de recuperación realizada por Ramos Gascón en *Obra olvidada* (1973), con 33 artículos, en su mayoría sobre literatura, o de Utt, que, en *Textos y contextos de Clarín*, recoge 15 de 1882. Este libro planteado como comentario de esos textos, contiene importantes aportaciones al conocimiento de Clarín. Beser (1972) exhumó cinco artículos de crítica narrativa y Torres (1984) reeditó nueve prólogos de Alas a sus propias obras y 22 a obras ajenas. Lissorgues es autor de la más completa lista de colaboraciones periodísticas (1981); Romero Tobar (1983) editó los veintidós artículos que publicó en el diario madrileño *El Día* (desde 31-XII-1882 hasta 21-VII-1883) sobre los conflictos sociales en Andalucía.

rín testifica cómo nuestra novela, a diferencia del teatro y la poesía, se integra a partir de 1881, fecha de *La desheredada*, al proceso de desarrollo de la narrativa europea y vive simultáneamente la crisis del modelo naturalista, que se manifiesta en Alas, a finales de los ochenta, como la búsqueda de nuevos caminos narrativos sin romper, sin embargo, con aportaciones del Naturalismo. Esta renovación literaria corresponde a la crisis general que vive el pensamiento europeo a fines de siglo. Alas recupera ahora sus iniciales intereses filosóficos y profundiza su preocupación por los valores espirituales del individuo. Sin embargo, tal como ha señalado Antonio Ramos Gascón (1973), para Clarín «el movimiento espiritualista en filosofía y en arte no es tanto una negación del positivismo o de la estética naturalista como un intento de trascender sus estrechos límites de indagación».

Esta evolución del pensamiento y la crítica de Clarín está marcada por la tensión entre variación y permanencia. Antonio Vilanova (1989) ha señalado que un mismo motivo inspira básicamente toda la crítica de Alas desde sus primeras colaboraciones en *El Solfeo*: «Se trata de una voluntad regeneradora de saneamiento cultural y de depuración literaria y estética por medio de la crítica, presidida por el propósito tenaz e insobornable de hacer justicia en el campo siempre mudable y cambiante de la literatura de actualidad». Alas evita el comentario erudito y aplica su crítica a la literatura de la actualidad, española y europea, vista ésta como fuente vitalizadora de la castellana. Sus referencias a la literatura clásica o a nuestros grandes escritores del pasado aparecen en función del presente. Su trabajo crítico, satírico o interpretativo, es concebido como elevada misión social: «Cuando buena o mala», escribe el 1 de julio de 1882 en *Arte y Letras*, «se tiene una idea, se cree algo, es deber de todo hombre, en toda especie de trabajo social, procurar que cunda lo que él tiene por racional y justo». Esa aspiración a una sociedad justa y racional, motor del que ha sido denominado su regeneracionismo, continúa actitudes krausistas, especialmente de Giner, y corresponde al profundo antropocentrismo que rige su pensamiento. Sus escritos críticos expresan ese humanismo: «El verdadero crítico», escribe en *Palique del palique*, introducción a la tercera parte de *Palique*, «ha de ser además de un literato un hombre; y cuando los demás literatos crean que los está estudiando como tales, debe estar *analizándolos* en cuanto *hombres* también». Ese humanismo se enmarca en una concepción historicista, en la cual el ser humano es visto como resultado del pasado y motor del futuro. De ahí arranca una de sus ideas de mayor riqueza conceptual: la tensión entre el presente del hombre y su pasado colectivo. Desde esta perspectiva tenemos que explicar frases como la que dedica al crítico catalán Soler y Miquel, en un artículo de *La Publicidad* del 12 de abril de 1898: «Era de su tiempo pero con el fondo perenne de la humanidad».

La literatura es, para Alas, un fenómeno social, testimonio de un tiempo y lugar determinados, condicionado por esas coordenadas pero llevando consigo el determinante enriquecedor de un pasado. Desde tales presupuestos resulta lógica su preocupación por la evolución de la literatura y el pensamiento coetáneos. Para explicar y justificar esos cambios se apoyará en uno de sus conceptos críticos más fructíferos, el «oportunismo». «Cada tiempo», afirma en la crítica a *La desheredada*, «necesita una manera propia, suya, exclusiva de literatura». Desde el «oportunismo» defenderá los cambios literarios por su adecuación al

momento histórico, pero también el rechazo de los «exclusivismos»; así ya en la crítica a *Haroldo el normando* de Echegaray, recogida en *La literatura en 1881*, escribía: «El Naturalismo como escuela exclusiva de dogma cerrado, yo no lo admito; yo no soy más que un oportunista del Naturalismo». Alas cree en un progreso continuado de la literatura que se produce, como afirma en la citada crítica a *La desheredada*, «cuando a una época las formas de escribir que usa le vienen estrechas».

Distintos estudiosos han aplicado a su crítica los calificativos de pedagógica, regeneracionista, utilitaria o términos parecidos, que destacan la preocupación por el lector. En sus artículos son constantes las referencias al público, que aparece unas veces como tema de estudio, otras como compleja colectividad para la cual escribe y a la cual reconoce un papel activo: «El público», afirma en el prefacio a *Solos*, «es un elemento integrante de toda literatura», y unos diez años más tarde, en *Ensayos y revistas*, insiste: «En la vida intelectual de un pueblo no hay que atender sólo al que produce, sino al que consume también; no sólo a los autores, sino al público». Sobre esa preocupación por el lector se sustenta la autosatisfacción por su labor periodística. De «gacetillero trascendental» se calificaba en una carta a Galdós, y en el importante artículo *Los periódicos*, publicado en *El Español*, el 28 de octubre de 1899 (Lissorgues, 1989), afirmaba: «De mí sé decir, que cuando se me pregunta qué soy, respondo, principalmente periodista».

8.6

La crítica en el fin de siglo: «Gente Vieja» y «Gente Nueva»

El fin de siglo español (o tránsito del XIX al XX) coincide con el desastre bélico de 1898, que supone la liquidación del imperio, un panorama de bancarrota que produjo en sectores más bien reducidos (y no sólo políticos) reacciones de protesta y algún intento de renovación, a lo que contribuiría el cambio generacional, aunque no bastaba con la sustitución de las personas, pues era necesaria la de mentalidades; entre 1892 y 1899, que son los años de los primeros viajes españoles de Rubén Darío, la situación había cambiado mucho y de ello se apercibe el visitante que constata en los artículos de *España contemporánea* (1901, pág. 22): «He buscado en el horizonte español las cimas que dejara no hace mucho tiempo, en todas las manifestaciones del alma nacional; Cánovas, muerto; Ruiz Zorrilla, muerto; Castelar, desilusionado y enfermo; Valera, ciego; Campoamor, mudo; Menéndez Pelayo... No está por cierto España para literaturas, amputada, doliente, vencida». Esos famosos nombres y otros que pudieran aducirse —el poeta Núñez de Arce, por ejemplo, que le confesaba a Rubén en octubre de 1899: «[...] mi tiempo ha pasado. Soy ya viejo, y las musas, como hermosas hembras que son, no gustan de los viejos [...]» (*Ibíd.*, pág. 259)— forman en las filas de la lla-

mada «Gente Vieja», próxima ya su desaparición, no sólo por imperativo de la edad, sino también porque su estética se encuentra en trance de agotamiento y de probable superación por los colegas más jóvenes y nuevos, dígase la llamada «Gente Nueva», en algunos casos enfrentada a sus inmediatos antecesores. Éstos (o algunos de ellos) son quienes se agrupan al socaire de las páginas de *Gente Vieja*, un semanario que fue su portavoz desde 1900 hasta 1905, en cuyas columnas aparecen junto a apologías *pro domo sua*, invectivas contra los supuestos innovadores, que son los peligrosos modernistas. A éstos los marca, en primera instancia, su juventud pero, más sustancialmente, «su reciente ingreso en el movimiento intelectual» y el sello de vanguardia o progreso que muestra su obra (Luis París, *Gente nueva*, s. a.), los cuales se alzarían, finalmente, con el triunfo. Unos y otros, ni todos retardatarios (los mayores) ni todos vanguardistas (los jóvenes), excluyentes o comprensivos hacia los colegas distintos, participan a su tiempo y modo en el debate literario y componen el sistema de fuerzas que constituyen el «fin de Siglo», cuya exacta fijación cronológica resulta cuando menos controvertible.

El Realismo y el Naturalismo en la novela, pero también en la poesía —Campoamor y Núñez de Arce— y en el teatro —Ayala o Enrique Gaspar— fueron el común denominador de la literatura española en el último tercio del XIX, tómese desde la Revolución de 1868 o desde la Restauración de 1875, que corresponde, por razones cronológicas y estéticas, a la gente vieja. El Modernismo, que no fue solamente movimiento renovador de nuestra poesía, puesto que a él pertenecen tanto los nuevos novelistas coincidentes en 1902 —Unamuno, *Amor y pedagogía*; José Martínez Ruiz, *La voluntad*; Baroja, *Camino de perfección*, y Valle-Inclán, *Sonata de otoño*— como el teatro de Benavente, pugna por implantarse en España desde la última década del siglo y termina implantándose a la altura, más o menos, de 1905 (Martínez Cachero, 1976, pág. 34). Tales fueron los movimientos protagonistas del fin de siglo, si se quiere (dicho sea con prudente cautela) remate y comienzo, respectivamente, de dos épocas fronterizas y harto distintas. La relación entre sus habitantes resultó de ordinario difícil, incluso hostil, y de ello dan fe, *verbi gratia*, la cruzada antimodernista (Martínez Cachero, 1988), o el rechazo de los literatos jóvenes al homenaje nacional dispuesto para honrar a José Echegaray, flamante premio Nobel.

En el ámbito de la crítica literaria española cabe señalar la presencia de varias promociones a las cuales separa, en primer lugar, la edad respectiva de sus integrantes, pues en el elenco figuran desde individuos nacidos en los años veinte —como Manuel Cañete (1822) y Valera (1824)— hasta los benjamines, que vieron la luz en la década de los ochenta —así Rafael Cansinos-Asséns (1883-1964) y Andrés González Blanco (1886-1924)— y, entre unos y otros, los nacidos en décadas intermedias. Aunque no completo, el catálogo reunido está integrado por unos cuarenta nombres de muy desigual mérito y dedicación como seguidores de la actualidad literaria, que comentaban en las páginas de la prensa diaria y semanal y que, en parte, recogieron después en volumen (Celma Valero, 1989a, 1989b y 1991; Díaz Plaja, 1951; González Ruiz, 1958; Pérez de la Dehesa, 1970; Zuleta, 1966).

8.6.1. Una situación literaria

Entre los practicantes de esa crítica inmediata o de actualidad existían algunos nombres de mayor relieve que actúan además como posibles maestros para su colegas, quienes los imitan, lo cual resulta evidente respecto de Leopoldo Alas, más quizá como autor de los *paliques*, faceta ésta de rápido y popular éxito. Aparte de por su edad, estos críticos se diferencian tanto por el entendimiento de la crítica como por su metodología práctica, ya que no es lo mismo el gramaticalismo de los unos, servido por medio de la sátira, que la actitud extremadamente subjetiva de otros, más o menos afines al impresionismo de Anatole France y de Jules Lemaître, dos maneras de hacer muy comunes y que, sin embargo, no monopolizan el conjunto (Sobejano, 1967). Respecto de la primera de las mencionadas llama la atención su frecuentísimo ejercicio, al que se apuntaron complacidamente gentes como Clarín, Fray Candil, Aramis y otros menos famosos, cuyo tono y estilo expresivos, desenfadado e irrespetuoso, consta ya desde el título de libros como *Capirotazos* (1890) y *Triquitraques* (1892) de Emilio Bobadilla, o *Bilis* (1908) y *Rasguños* (1910), obra de Luis Bonafoux, y el encontrar, no obstante, un rechazo bastante generalizado de semejante procedimiento por parte de críticos tan diferentes entre sí como puedan serlo Pompeyo Gener —para quien «la corrección de la dicción, de la frase, de la ortografía, eso queda para el corrector de imprenta. Ser cazador de ripios es hacer profesión de estrechez intelectual, dejar de ser hombre para pasar a ser gramático» (Gener, 1894, pág. 51)—, Luis Ruiz Contreras, fundador y director de *Revista Nueva* —el cual arremete contra los que prefieren «instalar una verdadera inquisición donde, lejos de ser juzgados los hijos del genio, se les aplica el tormento, apedreándoles con chuscadas, haciéndoles gemir con alfilerazos y descoyuntando sus miembros [...]»²⁹, o Eduardo Gómez de Baquero —disconforme con «la crítica virulenta, la *que pega* [...] me parece un *exabrupto*, un modo de perder el tiempo, aunque llame generalmente la atención por el placer inconfesado que la mayoría de los hombres experimenta al ver *jorobar* al prójimo» (1905, pág. 64)—. Se trata, en definitiva, y ésta es una de las más poderosas razones para tal oposición, de una reviviscencia de las reglas de los preceptistas neoclásicos, sustituidas ahora por el acuerdo con la gramática normativa oficial y con el diccionario académico.

Si la aceptación de la crítica estrechamente formalista y judicial fue más bien escasa, tampoco abundó respecto de la crítica impresionista, cuya base subjetiva pudo parecer extrema y hasta peligrosa; poco importa lo que suponía de liberación y apertura —«crítica comprensiva y amplia, llena del sentido de lo relativo [...]», como la define el modernista Rafael Cansinos-Assens (1925, págs. 98-99)—, y sí cuenta para algunos el que se trata, más que de efectiva crítica, de discreto agradable a propósito de un libro que, en ciertas manos y en determinadas ocasiones, puede alcanzar «alto valor intrínseco», según opina Gómez de Baquero (1905, pág. 65); menos tolerante al respecto se muestra Julio Casares, quien habla de «lirismos floreados, fosforescencias subjetivas, vacías sonoridades verbales» (1918, pág. 27). Pero de subjetivismo y de gramaticalismo se nutrió,

²⁹ Luis Ruiz Contreras, «De la crítica seria», *La Caricatura*, número 50 (1893).

pese a todos los pesares, la crítica del período, conviviendo incluso en la obra de un mismo crítico.

Entre ambas modalidades queda una gama relativamente variada a cuyo empleo se apuntan algunos colaboradores periodísticos y autores de libros. Se habló, por ejemplo, de crítica inductiva y tal era el subtítulo del libro de semblanzas de literatos, *Gente nueva*, obra de Luis París, quien, acogido a la sombra de Pompeyo Gener, entiende como tal aquella que forma opinión nada más que «sobre lo que hemos observado o experimentado personalmente, lo que he visto, lo que he comprobado antes» (pág. 12), sin otras indicaciones y ejemplificaciones y, también, sin que los breves y superficiales retratos ilustren debidamente sobre el particular. ¿Algo así como crítica naturalista, ya que el Naturalismo es una escuela basada en el método inductivo, con pretensiones de pasar como científica? El repertorio de posibilidades existentes en la práctica lo ofrecen cumplidamente Leopoldo Alas, Francisco A. de Icaza (ambos en 1894) y José Martínez Ruiz (en 1899), pero las especies por ellos indicadas —*verbi gratia*, formalista, psicológica, utilitaria, sociológica, científica, etc.— tienen, por lo común, su origen y mayor desarrollo en Francia, con nombres como Taine, Guyau y Hennequin, entre otros.

Lo más frecuente entre nuestros críticos es una mezcla de distintas modalidades, lo cual le ocurre no solamente a Clarín, crítico variado y completo al decir de su joven colega Martínez Ruiz, satisfecho seguidor de las *lecturas* (que «hacen pensar») y de los *paliques* (que «hacen reír») ³⁰, pues eran más bien pocos los que parecían poseer un único registro, corroborado su empleo por el buen éxito obtenido, como es el caso de Antonio de Valbuena, especializado monóticamente en la composición de *ripios* y *des-trozos*; aunque también haría que referirse a la fidelidad de los modernistas a la lectura impresionista.

Respecto a la situación de la crítica literaria en la España finisecular abundan los testimonios desfavorables, especialmente a cargo de Leopoldo Alas; con semejante coro casi unánime choca esta afirmación de José Martínez Ruiz (en una juvenil conferencia de 1893): «Contamos con muchos y buenos críticos, aunque, a decir verdad, algo retraídos [...]», acaso porque su experiencia como tal no les estimula precisamente, y es que el estado de las cosas ofrecía circunstancias como las siguientes, hartamente lamentables.

Como eran numerosos los oficiantes de la crítica, actividad que desde la mera gacetilla hasta el comentario más extenso y meditado tenía cabida en las publicaciones periódicas, hubo entre ellos individuos de vario pelaje; algunos, irresponsables al no darse cuenta del importante cometido que desempeñaban, escudados con frecuencia en el anonimato de un seudónimo desconocido o de unas iniciales inidentificables; ¿cuál su formación literaria y cultural?, ¿dónde su sensibilidad y penetración?, ¿qué normas valorativas se han impuesto libremente?, ¿qué resistencia será la suya ante las varias tentaciones que le surgirán a su menester crítico? He aquí un manojo de comprometidas preguntas imposibles de contestar rectamente por los redactores de turno o los colaboradores espontáneos metidos a jueces omnímodos. De su tarea, ¿qué puede lógicamente espe-

³⁰ Azorín, *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar (1959), págs. 19-20 (pertenece al discurso de 1893 *La crítica literaria en España*).

rarse más que el desatino, esto es: la no adecuada valoración de los mejores, la exaltación de los mediocres, incluso quizá la de las ineptias literarias, y con ello, la confusión del público y la de los autores? Panorama nada tranquilizador, ciertamente, apenas aliviado por las contadísimas excepciones existentes. Para 1887 (como para otros años que fueron o serían) pronosticaba Clarín: «Continuarán escribiendo: *Juicios críticos*, o *Libros nuevos*, o *Impresiones de un lector*, o *Bibliografías*, las acreditadas iniciales A. B., y C. D., y X. Z., etc., etc., y los no menos ocurrentes y sabios seudónimos titulados Uno que lee, Este, Aquel, Cualquiera, Yo, Ego, Fulano, Mengano, etc., etc. Otras veces no llevarán firma, ni aun de esa clase, lo cual da a entender que la dirección del periódico asume toda la responsabilidad de los bombos»³¹, circunstancia que ratificaba Luis París refiriéndose al hecho de que «[...] todos usan en seguida sombrero de copa alta y seudónimo, porque sin este último es imposible ser buen crítico y porque así, sólo los íntimos conocen el terrible secreto, y ellos pueden, conservando su incógnito, pasearse impunemente por entre las gentes [...]» (*Gente nueva*, pág. 94). Entre los interesados —escritores, periodistas, empresas periodísticas y las editoriales— se crea un compadrazgo que envuelve en su red e impide cualquier movimiento libre; es, tanto para aplaudir como para denostar, la llamada sociedad literaria del bombo mutuo, donde rige el *do ut des* y sufre las consecuencias de semejante política el público lector, desamparado en virtud de «una extraña pero evidente ley de compadrazgo [...]». La prensa, y entre ella la crítica principalmente, falsea por completo el espíritu de fraternidad y de compañerismo, hasta el punto de supeditarle la verdad y el buen gusto [...]» (*Ibíd.*, pág. 33). Como cara y cruz de una misma moneda están en el panorama que nos incumbe la propaganda de algunos productos literarios, acaso menesterosos de ella para subsistir, y, contrariamente, la conspiración del silencio, esto es: la escasa o nula atención prestada a ciertos libros y autores. Incluso antes de que vieran la luz comenzaba esa propaganda desmedida y vocinglera, con la que se prevenía al público y se dificultaba la tarea del crítico decidido a proclamar su honesto parecer; lleno de tristeza y confusión se preguntaba Clarín en 1881: «¿Cuál es la situación del pobre crítico, sin fama ni méritos para tenerla, pero severo a su modo, justo y de buena fe, que quiere decir su leal saber y entender acerca de libro erizado de semejantes precedentes en forma de ditirambos [...]»³². La conspiración del silencio era vicio arraigado que dejaba pasar sin eco apreciable obras valiosas, como ocurrió con algunas de Menéndez Pelayo y de Galdós, o con *La puchera* de Pereda: «¿Quién ha hablado por ahí de *La puchera*? Casi nadie. [...] ¿Que no necesitaba artículos de crítica? Absurdo. Cuanto más vale un libro, más necesita comentarios. [...] La crítica sirve para formar la atmósfera propia de la vida de toda obra artística [...]»³³. Luchar para que se produzca esa atmósfera, para que el escritor español digno obtenga la satisfacción de saberse atendido por el público lector parece una batalla bien hermosa pero expuesta, sin embargo, a la derrota.

No son las dichas las únicas dificultades que el crítico de entonces encontraba para su tarea rigurosa e independiente, pues otros peligros le acechaban,

³¹ *Palique*, Madrid Cómico, número 202 (1-I-1887).

³² Clarín, *Solos de Clarín*, Madrid (1881), pág. 190.

³³ *Palique*, Madrid Cómico, número 314 (23-II-1889).

dígase un ambiente de complacencia contra el que se hacía muy cuesta arriba manifestarse; Alas, que solía quedarse solo en medio del extendido regocijo, felicitó en cierta ocasión a Manuel Cañete, colega que no gozaba de sus preferencias, porque había sido el único que alzó su voz discrepante frente al aplauso mayoritario tributado a *La pasionaria*, drama de Leopoldo Cano. Si el crítico, como era habitual en aquellas calendas, residía en Madrid las dificultades subían de punto porque en la vida literaria madrileña (que era casi la española) todos dicen ser amigos de todos y la diaria convivencia y las conveniencias personales y las presiones extraliterarias impiden muy a menudo hablar verdad; haría falta ser en una pieza santo y héroe para continuar adelante contra todo: enemistades, cartas y más cartas, intentos de soborno, denuestos y calumnias, amenazas, bofetadas, duelos de honor incluso. ¿Dónde hallar el varón fuerte? El varón fuerte, si es que existe, no podrá llamarse a engaño cuando decida salir a la palestra, pues las cosas son como son, y parece, además, que así van a seguir siendo; toda clase de estímulos serán necesarios para mantenerse indemne y, entre ellos, cuenta para Clarín el que denominaré impulso patriótico, pues si «se habla mucho de la decadencia de los pueblos por exceso de poder, de sensibilidad, de inteligencia, por alambicamiento de ideas, por neurosis complicadas, por vicios quintaesenciados [...] se habla poco de la decadencia por tontera nacional [...]»³⁴. Contra esa generalizada tontera y a favor de lo poco que no lo es, veremos militar resueltamente, y no muy acompañado, a Leopoldo Alas.

Subraya el deseo de independencia que sienten algunos críticos el que procuran colaborar en publicaciones periódicas donde se les permite mayor libertad de acción en lo que atañe, por ejemplo, a elección de obras y autores comentados y al estilo de sus comentarios; y, todavía más en este sentido, procuran contar con un medio propio con toda la libertad posible. En el espistolario entre Menéndez Pelayo y Valera queda constancia del propósito, no logrado, de fundar una revista a cargo de ambos y de un reducido y selecto grupo de colegas, lo que les aseguraría una situación de independencia por encima de la que les conceden las publicaciones ajenas. Conocido es y documentado está el incidente que produjo la ruptura de Leopoldo Alas con José Lázaro Galdiano, propietario de *La España Moderna* (Rodríguez Moñino, 1951), lo que afianzó el interés de Alas por sus *Folletos literarios*, propia y unipersonal revista donde podría hablar libérrimamente: tema y desarrollo a su gusto, sin limitación alguna impuesta desde fuera, pues «si en algunas publicaciones puedo escribir, y suelo hacerlo, con libertad segura, como prueban mis artículos de *El Globo*, *Madrid Cómic* y *La Ilustración Ibérica*, es claro que en ninguna parte he de ser tan independiente como en mi casa, y *mi casa* vendrá a ser estos folletos»³⁵, en los cuales podrá cumplir con aquel lema suyo: «Quiero ser justo, quiero ser franco, quiero ser imparcial». Cosa por el estilo cabría decir respecto de iniciativas como el *Nuevo Teatro Crítico* de doña Emilia Pardo Bazán y el *Baturrillo* de Emilio Bobadilla.

Podría hablarse del folleto como de la forma más idónea y más empleada entonces para estos menesteres, pieza casi indispensable en las numerosas polémicas

³⁴ Clarín, *Mezclilla*, Madrid (1889), págs. 167-168.

³⁵ Clarín, *Un viaje a Madrid*, Madrid (1886), pág. 7.

cas literarias registradas durante el período. Centrados una vez más en Clarín, sabido es que se acarreó muchas enemistades —«yo tengo contra mí la prensa *neocatólica*, la prensa *académica*, la prensa *librepensadora* de escalera abajo, parte de la juventud *ultrarreformista*, la crítica teatral gacetillera»³⁶— y, por gusto o a remolque, hubo de responder a muy diversos atacantes que, en ocasiones, se valieron del folleto. Semejante manía nos ha dejado en suma, abundancia de páginas que estimo muestra o paradigma de una especie si carente en buena parte de valor crítico apreciable, si poco abundante en noticias útiles a la historia literaria, ejemplario de malas costumbres o mañas: ineducación, tono soez, imperdonables violencias expresivas, ramplonería, falta de respeto hacia la persona con quien se discute; por desgracia fueron bastantes los escritores, y no siempre de categoría mínima, que alguna vez recurrieron a tan lamentables procedimientos.

¿Qué podría concluirse sobre el estado de la crítica literaria inmediata en los años finiseculares? El joven Martínez Ruiz parece distinguir entre la crítica (la sería, al menos, «está en decadencia») y los críticos (que los hay) «muchos y buenos»; colegas de más edad y con mayor experiencia, como Valera³⁷ y Alas, piensan menos optimistamente porque circunstancias muy diversas —unas veces, los colegas que abandonan o se dedican al menester crítico con asiduidad muy contada³⁸; otras, es la actividad, más bien nociva, de quienes trabajan habitualmente; por último, el peligro que acecha a quienes empiezan: «Entre los jóvenes que comienzan con fe, entusiasmo y preparación excelente el ejercicio de la crítica, no tardará en entrar el desaliento por la falta de ejemplo digno, de estímulo y de cuanto puede hacer soportable el penoso combate»³⁹— parecen confabularse para engendrar una situación harto deficiente.

8.6.2. Examen de críticos

Excluidos del mismo los eruditos y críticos ocupados en la literatura de épocas pasadas, cuyo nombre máximo es el de Menéndez Pelayo; excluidos también los críticos de la actualidad más relevantes y conocidos —caso de Valera, Alas y Pardo Bazán—, queda, aproximadamente, una cuarentena de nombres cuyo interés y dedicación resultan bastante diferentes; su edad y el entendimiento teórico del menester crítico los diferencia, como también el hecho de que lo hayan compatibilizado o no con una obra de creación, por lo común narrativa —caso de un Bobadilla o un Altamira—; en otros casos —Revilla o Balart—, la cátedra universitaria o la pertenencia a la Academia Española, respectivamente, parece conceder un respaldo de más autoridad a su labor.

³⁶ Clarín, *Palique*, Madrid (1893), pág. XXV.

³⁷ Valera escribía a Menéndez Pelayo desde Ostende (2-VIII-1886) para lamentarse de que la falta de críticos rigurosos en España hubiera hecho posible el mantenimiento de ciertas formas literarias.

³⁸ Clarín escribe en *El Solfeo* (14-VI-1878): «Si Balart escribiera asiduamente, si Valera dedicara más tiempo y más trabajo a este asunto, si Canalejas y Giner pudieran hacer lo mismo [...]».

³⁹ Clarín, *Nueva campaña*, Madrid (1887), pág. 8.

Manuel Cañete (1822-1891) y Federico Balart (1831-1905) son los más viejos del conjunto, si bien ni uno ni otro (fallecimiento, en el primer caso, y abandono en el segundo) formaron en las filas combativas de la llamada «Gente Vieja»; para ambos tuvo, andando los años, palabras de condena Palacio Valdés, que afirma: «Los españoles hemos padecido en el siglo XIX algunos pequeños déspotas. Hubo en mi juventud un señor Cañete, un don Federico Balart [...], varones ilustrados y conocedores del idioma, pero de gusto dudoso y pedantes, que dieron tormento a nuestros pobres escritores»⁴⁰. El académico Cañete, que era además buen conocedor de nuestro teatro preclásico, enemigo declarado del Naturalismo y defensor del purismo lingüístico; amigo de sus amigos, lo que le hace en ocasiones bondadoso en demasía; un tanto prolijo en sus artículos, que se pierden más de una vez en introducciones y disquisiciones marginales, fue víctima propiciatoria de las arremetidas de Clarín, molesto por «sus preocupaciones, su poca sal, su estilo ramplón», si bien reconocía que «ha leído muchos libros» y no es, por tanto, un crítico inculto; dichas preocupaciones aluden al afán moralizador del crítico, atento a la posible bondad o maldad para los lectores o espectadores (Cañete fue un muy diligente crítico de estrenos teatrales) de la obra en cuestión (Randolph, 1972). Balart (Barceló Jiménez, 1956) ganó más fama como poeta sentimental, autor del libro *Dolores* (1893), elegía a la esposa muerta, que en su condición de crítico de literatura y arte, muestra de lo cual es el libro *Impresiones* (1894); ejerció como tal hasta su retirada en publicaciones como *Gil Blas*, *El Globo* y *La Ilustración Española y Americana*, advirtiéndole a los escritores de los defectos y riesgos e indicándoles manera oportuna para evitarlos en adelante; Clarín, que le estimaba por ello, lo convierte en el personaje Baluarte (del cuento *La Ronca*), un crítico de teatro, firme y riguroso. Unas palabras acerca de su reacción a propósito de la obra objeto de crítica, ¿permiten estimarle como próximo al impresionismo?, son éstas: «Yo juzgo de la obra artística, como los místicos juzgan de la oración, por sus efectos. Si me infunde nobles sentimientos... por buena la tengo; si me produce los efectos contrarios, la declaro mala sin temor a equivocarme».

Al catedrático universitario Manuel de la Revilla (1846-1881) (García Barrón, 1987) lo colocaba Palacio Valdés (1945, II, págs. 842-843) entre aquellos «pequeños déspotas» metidos a jueces de los escritores contemporáneos, y aunque le reconoce algunas cualidades positivas añade que «su talento era antiliterario [y] carecía de imaginación y de sensibilidad y, por lo tanto, de gusto», duras palabras que contrastan con el parecer de Clarín, quien le concedía un primer puesto en el gremio y se congratulaba de que «con el favor del público fue creciendo su afición a este linaje de estudios, y lo que en él comenzó siendo accidental ocupación, se trocó pronto en vocación definitiva»⁴¹. Perspicaz y poseedor de una cultura que iba más allá de lo puramente literario, mesurado en el tono de sus opiniones, atento a los detalles significativos, Revilla juzgó con serenidad la

⁴⁰ Armando Palacio Valdés, *Obras completas*, vol. II, Madrid, Aguilar (1945), pág. 842 (corresponde al libro *Álbum de viejo*).

⁴¹ Clarín, *Sermón perdido*, Madrid (1885), pág. 131.

obra de escritores que ideológicamente eran sus opuestos (caso de las novelas más comprometidas de Alarcón) y quizá se dejó llevar alguna vez por las reacciones del público de los estrenos frente a piezas de escasísimo mérito, aunque también es cierto que fue uno de los críticos más reparones con el teatro de Echegaray en los momentos de su mayor éxito⁴². Catedrático asimismo (de psicología, lógica y ética en el Instituto de San Isidro, Madrid, y suplente de Salmerón en la Universidad Central) era Urbano González Serrano (1848-1904), krausista pero sobre todo seguidor de Giner de los Ríos, que no descendió muy habitualmente a la palestra de la crítica militante y concreta, pues gustó más de matenerse *au dessus de la mêlée*; autor de libros como *Estudios críticos* (1892), *En pro y en contra* (1894) y *La literatura del día (1900 a 1903)* (1903), en los cuales recoge trabajos relativos a obras, literatos, tendencias, problemas estéticos, testimonio fehaciente de extensa cultura, rigor profesoral a la hora de exponer (aunque no siempre resulte claro el estilo), aguda penetración y gusto atinado.

Con la seriedad y el comedimiento de Revilla y González Serrano contrasta la crítica de Antonio de Valbuena, *Miguel de la Escalada* (1844-1929), que, carlista y católico a machamartillo, fue también su opuesto en ideología y uno de los más complacidamente aferrados al gramaticalismo; pese a su chabacanería y mala intención (o acaso por ellas) tuvo éxito no pequeño en sus días y hasta Leopoldo Alas, el autor de tantos *paliques*, también malintencionados y chabacanos, celebró los *ripios* valbuenescos —reunidos en series como *Ripios vulgares*, *aristocráticos*, *ultranuarinos*, *académicos* y *geográficos*—, acaso porque uno y otro compartían idénticas enemistades: dígase los poetas Grilo y Velarde, el todopoderoso Cánovas o la Academia. Valbuena consideraba su labor crítica obra patriótica y de saneamiento literario para escarmiento de escritores mediocres y aviso a los lectores, susceptibles de ser engañados; recurre a la gracia sin mayor gracia, ya que sus ocurrencias juntan la salida festiva con la grosería, y falto de doctrina estética, su práctica consiste en despedazar en muy breves fragmentos (a veces, un verso no completo) el texto objeto de examen, privándolo de cualquier apoyo en lo que precede y sigue, lo que, a menudo, es privarlo de sentido, y sobre cada uno de los trozos producidos —uno de los libros de Valbuena se titula precisamente *Des-trozos literarios*— lucir el crítico su ingenio vulgar y agresivo, aderezado con aseveraciones tan chocantes como la de estimar «raro y presuntuoso» título para un libro de versos salido en los últimos años del XIX, *La caja de música* del poeta Ricardo Gil; guiado solamente por el más literal sentido común, Valbuena, cuando se coloca ante un poema (la poesía es el asunto más habitual de sus comentarios), no concede nada a la libertad del poeta ni a la capacidad de sugerencia del lector. A diferencia de Leopoldo Alas, que se mantiene como crítico de interés por lo que hizo como tal fuera de los *paliques*, y al igual que Bobadilla, Bonafoux y otros colegas, el combativo Antonio de Valbuena no cuenta en su obra con alguna otra modalidad de más valía y menos circunstancialidad que los *ripios* y *des-trozos* (Botrel, 1984; Fernández & Serrano, 1981).

⁴² Parte de la obra crítica de Revilla en diversas publicaciones periódicas fue reunida por su familia y publicada con el título *Críticas de D. Manuel de la Revilla*, Burgos, (1884-1885).

Hispanoamericanos avecindados en Madrid, donde bulleron, publicaron y consiguieron cierta notoriedad, enemistados con Clarín, críticos de la actualidad literaria a quienes cabe incluir dentro del gramaticalismo satírico y, más ocasionalmente, cultivadores de otros géneros —la biografía (Corton), la novela (Bobadilla)— fueron los puertorriqueños Antonio Corton (1854-1913) y Luis Bonafoux, *Aramis* (1855-1918) y el cubano Emilio Bobadilla, *Fray Candil* (1868-1929). En Barcelona y en Madrid vivió y trabajó Corton y fruto de semejante actividad fue el libro *Pandemonium* (1889), subtítulo (como era muy común entonces) «Crítica y sátira», colección de desenfadados artículos de crítica, información y chismorreos; Andrés González Blanco (1911) lamentaba verle ocupado en este trabajo *pro pane lucrando* y pedía para Corton tiempo y sosiego, precisos para que este «fuerte y nutrido crítico» pudiera ejercer la crítica «razonada e informada, seria y doctrinal, erudita incluso» para la que estaba bien dotado. El remoquete de la «víbora de Asnieres» con que fue conocido Luis Bonafoux revela el estilo ofensivo y maldiciente que le distinguió, así como determinados títulos de su obra o actitudes tan llamativas como su proclamada alegría por la muerte del odiado colega Clarín, con quien polemizó acremente (Martínez Cachero, 1991). Pocos literatos hispanoamericanos y españoles, no muchos libros de los entonces publicados en una y otra orilla, encontraría de su agrado y contra unos y otros arremetió quien parecía tener más abiertos sus ojos para advertir defectos que para percibir excelencias. En Madrid y en París, en periódicos ajenos o en los fundados por él (como el madrileño *El Español* y el parisino *La Campaña*), Bonafoux utilizó frecuentemente su pluma para (como él mismo dijo) satisfacer venganzas y expresar desprecios, lo que, trasladado al ámbito de la crítica, no parece modo conveniente de ejercerla. Crítica a través de sus nervios, diríamos que viene a ser la máxima extremosidad del impresionismo, radicalización para mal que, en el caso de Aramis, quizá se explique insistiendo (como hace Azorín, que tan de cerca le conoció) en que era «un temperamento femenino, extremadamente sensible. [...] Como hombre sumamente impresionable, es poco reflexivo, se deja llevar fácilmente» (Azorín, *O. C.*, I, págs. 225-226).

Extensa en el tiempo fue la actividad de Emilio Bobadilla, poeta, novelista y, principalmente, crítico de la literatura hispánica reciente merced a una abundante colaboración periodística, en parte recogida en volúmenes, subtítulos de sátiras y críticas, como *Escaramuzas* (1888), *Capirotazos* (1890), *Solfeo* (1893), o *Muecas* (1908). Aunque hizo bastante crítica de signo desfavorable, con valoración final negativa, le iba más (según declaró alguna vez) la crítica laudatoria, encaminada a mostrar a los lectores las bondades de las obras examinadas; aunque la sátira fuese componente habitual de sus comentarios, prefería un tipo de crítica compleja, acorde con lo que una obra literaria digna suele dar de sí: «El producto complejo de una complejidad mental, de una serie de estados de alma, influidos por el medio físico y social, por la educación, etc.» (1909, pág. 110). Partidario no sólo teórico del naturalismo, sus muchos versos (festivos y serios) le presentan adscrito a la llamada poesía postromántica, bien alejado de las innovaciones modernistas, a cuyos militantes censuró no siempre con razón. Algunos de sus colegas le respetaron y elogiaron —como Clarín (antes de la ruptura) o Gómez de Baquero; el joven Azorín le tuvo en sus comienzos por modelo y

González Serrano señalaría como normas de la actuación de Fray Candil el amor a la verdad, la justicia como guía y un poderoso sentido estético—.

Un grupo de eclesiásticos regulares (agustinos y jesuitas), sirviéndose por lo común de alguna revista publicada por la orden (*La Ciudad de Dios* y *Razón y Fe*, respectivamente), realizó durante el período acotado una tarea crítica de carácter marcadamente utilitario en la que predomina lo ético sobre lo estético, pues entienden que su misión es la orientación moral de los lectores, a quienes advierten respecto a situaciones inconvenientes e ideas malsanas, al tiempo que atacan a los literatos así contaminados tanto como celebran a los colegas que se muestran libres de peligro; provistos de tan estrecha vara de medir apenas si salvan algo en la novela realista-naturalista —conocidos son los improperios del agustino Francisco Blanco García contra *La Regenta* y *Su único hijo*— y lo mismo les ocurre con la poesía modernista, obra de (como quería el también agustino Zacarías Martínez Núñez) «narcisos tísicos y decadentistas», autores de una «seudopoesía [...] materialista, grosera y carnal, pagana y enfermiza»⁴³. Análogas posiciones encontramos en otros correligionarios como los agustinos Conrado Muñón (1858-1913), autor de *Ne quid nimis...*, volumen cuyo asunto son las lecturas ejemplares, y Graciano Martínez (1868-1924), algunos de cuyos artículos en *La Ciudad de Dios* fueron recogidos en los dos tomos misceláneos *De paso por las Bellas Letras. Críticas y critiquillas* (1921), o los jesuitas J. M. Aicardo, *De literatura contemporánea (1901-1905)*, y Constancio Eguía Ruiz, quien atacó expresamente a Rubén Darío por ese «cierto catolicismo sentimental» que no se lleva con «el pesimismo gris y la desazón de lo incognoscible» presente en sus versos. Mérito grande sin duda el del P. Blanco García que, a falta de la debida perspectiva, compuso los tres tomos de *La literatura española en el siglo XIX*, nutrido repertorio de obras y autores, utilísimo como fuente noticiosa de primera mano pero gravemente afeado en su parte crítica por la preocupación moral e ideológica que le lleva, según los casos, al varapalo (con palabras y expresiones insultantes) o al ditirambo.

Quien fuera con el tiempo popular novelista, Armando Palacio Valdés (1853-1938), comenzó ejerciendo como crítico de actualidad, labor que abandonó en los primeros años ochenta. Es autor de *La literatura en 1881*, volumen en colaboración con su amigo Leopoldo Alas —de los 31 artículos que lo integran, 16 son obra de Palacio Valdés—, y de la serie de semblanzas literarias (*Los oradores del Ateneo*, *Nuevo viaje al Parnaso* y *los novelistas españoles*), informativas de primera mano, elogiosas e irónicas según los casos, relativas a literatos de muy diverso pelaje. Caso también de retirada de la crítica fue el de Rafael Altamira (1866-1951), a quien la cátedra universitaria y otros cometidos adyacentes obligaron a despedirse de esta actividad. En diarios madrileños como *La Justicia* y *El Liberal*, en semanarios como *La Ilustración Ibérica* (Barcelona), o en publicaciones más especializadas como la *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispanoamericanas* o *La Lectura*, Altamira cumplió durante años una misión de espectador y juez, al mismo tiempo, de la actualidad literaria;

⁴³ Prólogo al libro *Mis canciones*, Madrid (1908), del agustino Restituto del Valle Ruiz.

parte de esa tarea —los artículos «más doctrinales», «los de mayor homogeneidad»— fue recogida después en volúmenes como *Mi primera campaña*, que prologó en 1893 Clarín, o *Cosas del día* (1907). Como crítico estuvo a bien con el Naturalismo pero sin descomponer nunca su aplauso; dando, por el contrario, prueba de medida y ponderación, de ese equilibrio que será uno de los rasgos distintivos de su labor, a lo que añadiremos que es persona bien informada porque lee mucho, español y de fuera; sin que pretenda lucir pedantescamente ese cúmulo noticioso, se le advierte muy al tanto de los asuntos; es crítico ecuánime, según revelan sus trabajos a propósito del Naturalismo y como puede comprobar, además, quien lea los artículos titulados *La crítica literaria* y *La erudición* (recogidos en el volumen *Cosas del día*), donde se pesan pros y contras, se desmenuzan con algún pormenor pareceres contrapuestos para, una vez que el lector tiene la información del caso, salir el articulista con su propia voz, que nunca resulta extremosa. Por idiosincrasia, que su condición de profesor universitario ha corroborado, Altamira no sólo se documenta para decir mesuradamente, sino que muestra empeño decidido por la claridad expositiva. Maestro siempre, preocupado por la suerte de su país, impregnado de la propensión pedagógica de Giner de los Ríos, Altamira desea enseñar a los lectores de sus críticas aprovechando cualquier coyuntura, aunque sea mínima, brindada por la obra objeto de comentario; así, cuando se ocupa de la *Casandra* de Galdós, dedica tiempo y espacio a censurar la falta de valor cívico y de sinceridad y la sobra de cuquería de bastantes españoles (Martínez Cachero, 1969).

A poco de morir José Yxart (1852-1895), su joven colega, el casi principiante Martínez Ruiz, lo llamaba «espíritu cultísimo y corazón generoso y noble». Radicado en Barcelona y colaborador del diario *La Vanguardia*, siguió atenta y perspicazmente la marcha del teatro español contemporáneo y así lo prueba su colección de artículos *El arte escénico en España* (1894 y 1896); durante algún tiempo (entre 1885 y 1889) sacó, bajo el título *El año literario*, un resumen noticioso y crítico de la actualidad catalana y, también, nacional. En la primera entrega de la obra (el prólogo «El autor al lector») hay unas palabras donde, apretadamente, queda constancia de su actitud como crítico: «[...] no intento ejercer una profesión, ni voy a vestirme una toga ni a poner cátedra. Escribo accidentalmente juicios críticos por gusto y pasatiempo. No creo en absoluto en la eficacia de la crítica, ni estoy por la docente o dogmática [...]. Mis juicios son el sincero traslado, cuanto más ameno mejor, de mis impresiones personales [...]. No trato de elevar estatuas a nadie, ni socavar el zócalo de las existentes. Hablo mucho de las cosas; de las personas siempre en aquella medida que me conviene para formar claro concepto de sus obras [...]». Pese a ciertas aseveraciones suyas, Yxart no practica el escepticismo y estima que el crítico no es un creador frustrado o resentido y, también, que yerran quienes identifican *crítica* con murmuración malévola. Forzado alguna vez a entrar en polémica, prefería aducir argumentos que fundamentaban su opinión a deshacer los contrarios; celoso de su independencia literaria y persona económicamente desahogada, se mantuvo al margen de grupos y capillas, aunque gozó de la amistad y estimación de literatos como Alas, Oller y Pardo Bazán. Fue un crítico serio, pero con sentido del humor, bien probado en sus análisis-comentarios de piezas como *El prólogo de un drama* de Echegaray; correcto siempre y siempre respetuoso, lo cual resulta perfectamente

compatible con la dureza del juicio. Encontramos en su obra curiosas anticipaciones respecto de temas usados y debatidos profusamente en tiempos posteriores, así: las generaciones literarias, la génesis y evolución de especies o modalidades dentro de un género literario, en una época determinada y en un país; también, y con alguna frecuencia, apuntaciones de sociología literaria, respecto, *verbi gratia*, de autores-actores, público, empresas, etc. Disiente a veces de la crítica española coetánea, de sus colegas de oficio, a los que puede utilizar como documento o testimonio, englobándolos en las líneas o direcciones que denomina crítica «noticieril» y crítica «moralista», las dos no poco recusables y culpables (Bensoussan, 1982).

Figura clave, así por sus méritos intrínsecos como por su privilegiada colocación dentro del conjunto, fue Eduardo Gómez de Baquero, *Andrenio* (1866-1929); tenía más de Valera que de Clarín; por eso (en opinión de Menéndez Pidal)⁴⁴ «desarrolló esa comprensiva benevolencia que le caracterizó [...], y se dejó penetrar bastante de la ironía [...]», características a las cuales ha de añadirse que en sus comentarios reparaba más en las excelencias de obras y autores que en sus defectos; escéptico en cierto modo, nunca dogmatizó y tampoco recurriría a la burla satírica contra algún texto o corriente que le desplazieran. Comenzó su labor relativamente pronto y de manera significativa, pues en 1895 *La España Moderna* le encarga de la sección de crítica literaria; en 1901, a la muerte de Clarín, le sustituye en *Los Lunes de El Imparcial*, tribuna muy prestigiosa; en 1902, la revista *Cultura Española* (transformación de *Revista de Aragón*) le confía asimismo la sección literaria y, finalmente, a la muerte de Zeda (1916) le sustituye como crítico teatral en *La Época*, hechos que cuentan entre los hitos principales de su carrera. La cual se extiende —y no otro va a ser su mundo— desde la culminación del *realismo-naturalismo* en nuestra novela decimonónica hasta la irrupción de las vanguardias, pasando por el Modernismo, la Generación del 98 y la novecentista, acontecimientos decisivos en nuestra historia literaria y suficientes para percatarse de la profundidad y talante de un crítico, ante los cuales Andrenio hubo de manifestarse: favorable, admirativamente en determinados casos, respecto de Galdós y los suyos; curioso del Modernismo que, sin embargo, no le contó entre sus partidarios; más inclinado, desde luego, hacia los noventa-yochistas y novecentistas por su compromiso histórico y por la excelente calidad de su literatura ensayística, respectivamente; renuente con las novelas vanguardistas en las que sospechaba desmedido afán de originalidad. Pero con unos y con otros, jóvenes y mayores, guardó buena relación personal; en cuanto a géneros literarios, sus preferencias se inclinan claramente por la novela y, tras ella, el teatro y el ensayo, pues sobre poesía y poetas escribió menos; estimaba la crítica como una actividad ancilar: «[...] es inferior a los otros géneros por ser un género segundo o reflejo, en que la inspiración tiene menos parte [...]. En general, el poeta lírico, el novelista y el dramaturgo tienen precedencia estética sobre el crítico»⁴⁵.

⁴⁴ Véase el prólogo a *Guignol*, en Andrenio [Gómez de Baquero], *Obras completas*, I, Madrid, CIAP (1929), pág. 10.

⁴⁵ Andrenio [Gómez de Baquero], “¡No se meta usted a crítico!”, *El Sol* (4-VII-1924).

Algunos literatos jóvenes, cuya carrera comienza en los años finiseculares, dieron entonces muestra de su interés por la crítica, dedicación después abandonada o modificada sustancialmente; que la practiquen con algunos titubeos y con la sujeción al ejemplo que ofrecen determinados colegas mayores en edad, que más de una vez se produzcan agresivamente, que les seduzca la divagación culturalista o impresionista resulta, por normal, muy comprensible. De los nombres que pudieran aducirse como ilustración es imprescindible el de José Martínez Ruiz (1873-1967), que en este momento inicial —en Valencia o en Madrid— cumple con los requisitos indicados, salvo el aludido impresionismo, del que años después se convertirá en adalid relevante. Los trabajos (folletos) que publica antes de 1900 son *La crítica literaria en España* (discurso, Valencia, 1893), *Buscapiés*, *Sátiras y críticas* (1894), *Anarquistas literarios* (1895), *Literatura* (1896), *Charivari. Crítica discordante* (1897) y *La evolución de la crítica* (1899). El primero y el sexto y último son panorámicos y más bien teóricos; *Charivari* lo forman páginas de un diario personal, donde también hay referencias literarias españolas inmediatas, lo que justifica (dado el tono de algunas) el calificativo de «discordante» en el subtítulo y explica los incidentes que su publicación produjo; los tres restantes resultan más propiamente de crítica literaria. Martínez Ruiz habla a veces de algunos colegas, sobre todo de Alas y Bobadilla; este último (algunas páginas y ciertos elogios lo acreditan) cuenta con su máxima estimación, que se extiende asimismo a Bonafoux, y por ello la crítica que hace en ocasiones es de ese estilo y tono, habitualmente censorio y satírico. No hay, pues, ningún avance, salvo en la suma violencia de *Charivari*, respecto de los colegas mayores y dilectos. Como ocurre en algunos libros de Alas, también Martínez Ruiz interpola en estos folletos (*Buscapiés...*, por ejemplo) relatos acompañando a las críticas (Inman Fox, 1962; Pérez López, 1974).

Con Gómez de Baquero y con José Martínez Ruiz se cierra este recorrido de la crítica finisecular dedicada a la literatura del momento, cuyas fronteras cronológicas, no bien definidas, se adentran en años del siglo xx; durante las tres primeras décadas de éste, Andrenio (fallecido en 1929) convivió con unos cuantos jóvenes colegas que, casi unánimemente, se inclinaron por el impresionismo, signo de los tiempos nuevos.

Bibliografía

- ABELLÁN, José Luis**, *Historia crítica del pensamiento español. IV: Liberalismo y Romanticismo (1808-1874)*, Madrid, Espasa Calpe (1984).
- AGUADO NAYLE, L. Rosa**, y **HERRERO MEDIAYILLA, Víctor**, *Archivo biográfico de España, Portugal e Iberoamérica*, Munich-Nueva York-Londres-París, K. G. Saur (1986).
- ALAS, Leopoldo**, Véase CLARÍN.
- ALONSO, Dámaso**, *Menéndez Pelayo, crítico literario. Las palinodias de don Marcelino*, Madrid, Gredos (1956).
- AMADOR DE LOS RÍOS, José**, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez (1861-1865), 7 vols.
- ARELLANO, Jorge Eduardo**, “Los primeros lectores de *Azul...*”, *CHA* 489 (1991), págs. 23-38.
- ARGENSOLA, Lupercio Leonardo de**, *Rimas*, Madrid, Imprenta Real (1786).
- ARTIGAS, Miguel**, *La vida y la obra de Menéndez Pelayo*, Zaragoza, *Heraldo de Aragón* (1939).
- ASÚN, Raquel**, “Las revistas culturales y la novela: elementos para un estudio del Realismo en España”, en Yvan LISSORGUES (ed.), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos (1988), págs. 75-89.
- AZAÑA, Manuel**, *Ensayos sobre Valera*, prólogo de Juan MARICHAL, Madrid, Alianza (1971).
- AZORÍN [José Martínez Ruiz]**, prólogo a Leopoldo ALAS CLARÍN, *Páginas escogidas*, Madrid, Calleja (1917).
- *De Valera a Miró*, Madrid, Afrodisio Aguado (1959a).
- “La crítica literaria en España”, en *Obras completas de Azorín*, vol. I, Madrid, Aguilar (1959b), págs. 9-26.
- BARCELÓ JIMÉNEZ, Juan**, *Vida y obra de Federico Balart*, Murcia, Diputación (1956).
- BENSOUSSAN, Albert**, *José Yxart, 1852-1895. Théâtre et critique à Barcelone*, Atelier National de Réproduction des Thèses, Universidad de Lille (1982), 2 vols.
- BERMEJO MARCOS, Manuel**, *Don Juan Valera, crítico literario*, Madrid, Gredos (1968).
- “De las inimitables cartas de don Juan Valera”, *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, vol. II, Madrid, Cátedra (1983), págs. 31-38.
- BESER, Sergio**, *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos (1968).
- “Leopoldo Alas o la continuidad de la Revolución”, en Clara E. LIDA e Iris M. ZAVALA (eds.), *La Revolución de 1868*, Nueva York, Las Américas (1970), págs. 397-411.
- *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia (1972).
- BLANCO GARCÍA, Francisco**, “Últimos representantes de la crítica literaria”, en *La literatura española en el siglo XIX*, vol. II, Madrid (1910), págs. 590-616.

- BLANQUAT, Josette**, “Clarín et Baudelaire”, *RLComp* 33, 1 (1959), págs. 5-25.
- BLANQUAT, Josette**, y **BOTREL, Jean-F.**, *Clarín y sus editores, 1884-1893*, Rennes, Université de Haute-Bretagne (1981).
- BOBADILLA, Emilio**, *Con la capucha vuelta*, París (1919).
- BÖHL DE FABER, Juan Nicolás**, *Teatro español anterior a Lope de Vega*, Hamburgo, Perthes (1832).
- BONET, Laureano**, *Literatura, regionalismo, lucha de clases: Pereda, Narcís Oller, Ramón D. Perés*, Barcelona, Universidad (1983).
- BOTREL, Jean-F.**, *Preludios de Clarín*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos (1972).
 — “Antonio de Valbuena y la novela de edificación (1879-1903)”, *TL* 55 (1984).
 — “De periodista a periodista: diez cartas de Clarín a Luis París”, *LD* 15, 32 (1985), págs. 171-184.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen**, “Emilia Pardo Bazán y el periodismo”, *Revista del Instituto José Cornide* 7 (1971).
- BROWN, M. Gordon**, “La condesa de Pardo Bazán y el Naturalismo”, *HispCal* 21, 2 (1948), págs. 152-156.
- BULL, William E.**, “Clarín’s literary internationalism”, *HR* 16, 4 (1984), págs. 321-324.
- BULL, William E.**, y **CHAMBERLIN, Vernon A.**, *Clarín: The critic in action*, Oklahoma State University (1963).
- CACHO VIU, Vicente**, *La Institución Libre de Enseñanza*, Madrid, Rialp (1962).
- CANSINOS-ASSÉNS, Rafael**, *La nueva literatura. I: Los hermes*; 2.^a ed., Madrid, Páez (1925).
- CARBALLO PICAZO, Alfredo**, “Menéndez Pelayo y la crítica literaria”, *CHA* 89 (1957), págs. 201-216.
- CASARES, Julio**, *Crítica efímera*, Madrid, Calleja (1918).
- CELMA VALERO, M.^a Pilar**, *La crítica de actualidad en el fin de siglo. (Estudio y textos)*, Salamanca, Ediciones Plaza Mayor (1989a).
 — *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del “fin de siglo”, 1888-1907)*, Salamanca, Universidad (1989b).
 — *Literatura y periodismo en las revistas de fin de siglo. Estudio e índices (1888-1907)*, Madrid, Júcar (1991).
- CLARÍN [Leopoldo Alas]**, *Mezclilla*, ed. Antonio VILANOVA, Barcelona, Lumen (1987).
- CLAVERÍA, Carlos**, “Clarín y Renan”, en *Cinco estudios de literatura española moderna*, Salamanca, Universidad (1945), págs. 31-45.
- COSSÍO, José M.^a de (ed.)**, *Guñersindo Laverde*, Santander, Imprenta de la Librería Moderna (1951).
- DARÍO, Rubén**, *España contemporánea*, París, Garnier (1901).
- DAVIS, Gifford**, “The literary relations of Clarín and Emilia Pardo Bazán”, *HR* 39 (1971), págs. 378-394.
- DECOSTER, Cyrus C.**, *Juan Valera*, Nueva York, Twayne (1974).

- DÍAZ-PLAJA, Guillermo**, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, Espasa Calpe (1951).
- DILTHEY, Wilhelm**, *Obras. VII: El mundo histórico*, México, FCE (1978).
- DURAND, Frank**, “Leopoldo Alas, *Clarín*: Coherencia entre sus ideas críticas y *La Regenta*” (1965), en Sergio BESER (ed.), *Clarín y La Regenta*, Barcelona, Ariel (1982), págs. 97-115.
- EDDY, Nelson W.**, “Pardo Bazán, Menéndez Pelayo and Pereda criticism”, *RRQ* 37 (1946), págs. 336-345.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de**, “Panorama histórico de la erudición española en el siglo XIX”, *Arbor* 14 (1946), págs. 165-191.
- ESQUER TORRES, Ramón**, “Para un epistolario Valera-Tamayo y Baus”, *BRAE* 39 (1959), págs. 89-163.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Simona**, y **SERRANO SERRANO, Joaquín**, “Antonio de Valbuena, ilustre escritor leonés del siglo XIX”, *TL* 42 (1981).
- FERNÁNDEZ-GUERRA, Aureliano**, *Hartzenbusch. Estudio biográfico-crítico*, Madrid (1882).
- FERNÁNDEZ LARRAÍN, Sergio**, *Cartas inéditas de Miguel de Unamuno*, Santiago de Chile, Zig-Zag (1965).
- FERNÁNDEZ-SEVILLA, Julio**, *Erudición y crítica en los siglos XIX y XX*, Madrid, La Muralla (1975).
- FISHTINE, Edith**, *Don Juan Valera. The critic*, Bryn Mawr, Pennsylvania (1933).
— “Clarín in his early writings”, *RRQ* 29, 4 (1938), págs. 325-342.
- FLITTER, Derek**, *Spanish romantic literary Theory and Criticism*, Cambridge y Londres, Cambridge University Press (1992).
- FOX, E. Inman**, *Azorín as a literary critic*, Nueva York, Hispanic Institute (1962).
— *La crisis intelectual del 98*, Madrid, Edicusa (1976).
- GAOS, Vicente**, *La poética de Campoamor*, Madrid (1969).
- GARCÍA BARRÓN, Carlos**, *Vida, obra y pensamiento de Manuel de la Revilla*, Madrid, Porrúa (1987).
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador**, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press (1971).
- GARCÍA CRUZ, Arturo**, *Ideología y vivencias en la obra de don Juan Valera*, Salamanca, Universidad (1978).
- GARCÍA SAN MIGUEL, Luis**, *El pensamiento de Leopoldo Alas, Clarín*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales (1987).
- GARRIDO PALAZÓN, Manuel**, *La filosofía de las Bellas Letras y la historia literaria en España (1777-1844)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Campus Universitario (1992).
- GENER, Pompeyo**, *Literaturas malsanas*, Madrid (1894).

- GIES, David T.**, *Agustín Durán. A biography and literary appreciation*, Londres, Tamesis (1975).
- GIL CREMADES, Juan José**, *Krausistas y liberales*, Madrid, Seminarios y Ediciones (1975).
- GLICK, Thomas F.**, *Darwin en España*, Barcelona, Península (1982).
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo [Andrenio]**, *Letras e ideas*, Barcelona, Henrich (1905).
- “¡No se meta usted a crítico!”, *El Sol* (4-VII-1924).
- *Obras completas*, Madrid, CIAP (1929).
- GÓMEZ MOLLEDA, María Dolores**, *Los reformadores de la España contemporánea*, Madrid, CSIC (1966).
- GÓMEZ SANTOS, Marino**, *Leopoldo Alas, Clarín. Ensayo bio-bibliográfico*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos (1952).
- GONZÁLEZ BLANCO, Andrés**, *Elogio de la crítica*, Madrid (1911).
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando**, “Del Naturalismo y el Modernismo: Los orígenes del poema en prosa y un desconocido artículo de Clarín”, *RLit* 25 (1964), págs. 49-67.
- GONZÁLEZ PIEDRA, Juan**, *Vida y obra de Menéndez Pelayo*; 3.^a ed., Madrid, Publicaciones Españolas (1976).
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás**, “Periodismo y literatura periodística”, en *HGLH* 5, Barcelona, Barna (1958), págs. 147-183.
- GONZÁLEZ SERRANO, Urbano**, “La crítica en España”, en *Estudios críticos*, Madrid (1892), págs. 123-132.
- GRAMBERG, Eduard J.**, *Fondo y forma del humorismo de Leopoldo Alas, Clarín*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos (1958).
- GULLÓN, Ricardo**, “Menéndez Pelayo crítico”, *Íns* 122 (1957), págs. 1, 9.
- “Clarín, crítico literario”, *Univ* 26, 3 (1949), págs. 389-431. Recogido en José María MARTÍNEZ CACHERO (ed.), *Leopoldo Alas, Clarín*, Madrid, Taurus (1978).
- HARTZENBUSCH, Eugenio**, *Bibliografía de Hartzenbusch (Excm. Sr. D. Juan Eugenio)*, Madrid, Sucesores de Ribadeneyra (1900).
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio**, “Don Dionisio Solís. Noticia biográfica” (BAE LXVII), Madrid, Atlas (1895), págs. 233-237.
- HENARES, Ignacio, y CALATRAVA, Juan**, *Romanticismo y teoría del Arte en España: Introducción y antología*, Madrid, Cátedra (1982).
- HILTON, Ronald**, “Doña Emilia Pardo Bazán, a Pioneer of Russian Studies”, *The American Slavic and East European Review* 11 (1952a), págs. 215-225.
- “A Spanish francophila: Emilia Pardo Bazán”, *RLComp* 26 (1952b), págs. 241-249.
- HINTERHÄUSER, Hans**, *Fin de siglo. (Figuras y mitos)*, Madrid, Taurus (1980).
- IBARRA, Fernando**, “Clarín y Rubén Darío: Historia de una incompreensión”, *HR* 41 (1973), págs. 524-540.

- ICAZA, Francisco A. de**, "La crítica española en la actualidad", en *Examen de críticos*, Madrid (1894), págs. 77-95.
- INFANTES, Víctor**, *Una colección de burlas bibliográficas: las reproducciones fotolitográficas de Sancho Rayón*, Valencia (1982).
- IRIARTE, Joaquín**, *Menéndez Pelayo y la filosofía española*, Madrid, Razón y Fe (1947).
- JIMÉNEZ FRAUD, Alberto**, *Juan Valera y la Generación de 1868*, Madrid, Taurus (1973); 1.^a ed., Oxford (1956).
- JOBIT, Pierre**, *Les éducateurs de l'Espagne contemporaine*, París (1936), 2 vols.
- JORBA, Manuel**, *Manuel Milà i Fontanals en la seua època: trajectoria ideològica i professional*, Barcelona, Cuñal (1984).
- JOVER ZAMORA, José María**, Prólogo a *La era isabelina y el Sexenio deunocrático (1834-1874)*, HEMP 24, Madrid, Espasa Calpe (1981).
- JURETSCHKE, Hans**, *Catálogo de la Exposición de Bibliografía Hispanística*, Madrid Edit (1957).
- "La recepción de la cultura y la ciencia alemana en España durante la época romántica", VV.AA., *Estudios románticos*, Valladolid (1975), págs. 63-120.
 - "Du rôle médiateur de la France dans le propagation des doctrines littéraires, des méthodes historiques et de l'image de l'Allemagne en Espagne au cours de XIX^e siècle", en VV.AA. *Romantisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne et en Amérique Latine*, Lille, Universidad (1978), págs. 9-34.
- KRONIK, John W.**, "Emilia Pardo Bazán and the phenomenon of French decadentism", *PMLA* 81, 5 (1966), págs. 418-427.
- KRYNEN, Jean**, "L'esthetisme de Juan Valera", *Acta Saluanticensia, Filosofia y Letras*, 2, 2 (1946).
- LÁZARO CARRETER, Fernando**, *Menéndez Pelayo. Su época y su obra literaria*, Salamanca, Anaya (1962).
- LISSORGUES, Yvan**, *La producción periodística de Leopoldo Alas*, Université de Toulouse-Le Mirail (1981).
- *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín)-1875-1901*, París, Editions du CNRS (1983).
 - "Unamuno y Clarín: ¿Una amistad frustrada?", *LD* 15, 32 (1985), págs. 87-101.
 - *Clarín político*, Barcelona, Lumen (1989), 2 vols.; 1.^a ed., Université de Toulouse-Le Mirail (1980).
- LÓPEZ, Mariano**, "Los escritores de la Restauración y las polémicas literarias del siglo XIX en España", *BH* 81, 1-2 (1979), págs. 51-74.
- LÓPEZ DE AYALA, Pedro**, *Crónicas de los reyes de Castilla...*, vol. I, Madrid, A. de Sancha (1779).
- LÓPEZ DE SEDANO, Juan José**, *Parnaso español*, vol. I, Madrid, J. Ibarra y A. de Sancha (1768).
- LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis**, *El Naturalismo y España. Valera frente a Zola*, Madrid, Alhambra (1977).
- LÓPEZ-MORILLAS, Juan**, *El krausismo español*, México, FCE (1956).

- LÓPEZ-MORILLAS, Juan**, “Las ideas literarias de F. Giner de los Ríos”, en *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*, Barcelona, Ariel (1972).
- *Krausismo: estética y literatura. Antología*, Barcelona, Labor (1973).
- *Krausismo y literatura: estudio y antología*, Barcelona, Lumen (1990).
- MAINER, José-Carlos**, *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*; 3.ª ed., Madrid, Cátedra (1986).
- MARESCA, Mariano**, *Hipótesis sobre Clarín. El pensamiento crítico del reformismo español*, Granada, Diputación Provincial (1985).
- MARTÍNEZ CACHERO, José M.ª**, “Menéndez Pelayo, crítico de la literatura española de su tiempo”, *AO* 6 (1956), págs. 25-63.
- “Rafael Altamira como crítico literario”, *CHA* 229 (1969), págs. 64-77.
- Introducción a Leopoldo ALAS CLARÍN, *Palique*, Barcelona, Labor (1973), págs. 7-56.
- “Noticia de la primera antología del Modernismo Hispánico”, *AO* 26 (1976), págs. 33-43.
- *Las palabras y los días de Leopoldo Alas*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos (1984).
- “Todos contra el Modernismo...”, en *Modernismo hispánico*, primeras jornadas (Madrid, 7-11 de abril de 1986), Madrid, Universidad Complutense (1988), págs. 391-398.
- *Luis Bonafoux / Leopoldo Alas. Hijos de la crítica. Un enfrentamiento que hizo historia*, Oviedo (1991).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino**, *Antología de poetas líricos castellanos*, Santander (1944).
- *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, CSIC (1963).
- *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC (1974).
- *Epistolario*, ed. Manuel REVUELTA SAÑUDO, Madrid, FUE (1982-1991), 23 vols.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón**, Prólogo a ANDRENIO [Gómez de Baquero], *Guignol; Obras completas*, vol. I, Madrid, CIAP (1929), pág. 10.
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel**, *Obras completas coleccionadas por el Dr. D. Marcelino Menéndez Pelayo*, Barcelona, Álvaro Verdaguer (1887), 8 vols.
- MILNER, Max**, *Le Romanticismo (1820-1843)*, París (1973).
- MORENO ALONSO, Manuel**, *Historiografía romántica española*, Sevilla, Universidad (1979a).
- *La Revolución Francesa en la historiografía española del siglo XIX*, Sevilla, Universidad (1979b).
- *La generación española de 1898*, Madrid, Alianza (1989).
- NAVAS-RUIZ, Ricardo**, *El Romanticismo español. Historia y crítica*, Salamanca, Anaya (1970).
- OSBORNE, Robert E.**, “The aesthetic ideas of Emilia Pardo Bazán”, *MLQ* 11, 1 (1950), págs. 98-104.
- “Emilia Pardo Bazán y la novela rusa”, *RHM* 20, 4 (1954), págs. 273-281.
- *Emilia Pardo Bazán. Su vida y sus obras*, México, Andrea (1964).
- PALACIO VALDÉS, Armando**, *Obras completas*, vol. II, Madrid, Aguilar (1945).
- PARDO BAZÁN, Emilia**, *Obras completas*, vol. III, ed. Harry L. KIRBY Jr., Madrid, Aguilar (1973).

- PARDO BAZÁN, Emilia**, *La cuestión palpitante*, ed. José M. GONZÁLEZ HERRÁN, Barcelona, Anthropos (1989).
- PARÍS, Luis**, *Gente nueva...*, Madrid, s. a.
- PASAMAR ALZURIA, Gonzalo**, y **PEIRÓ MARTÍN, Ignacio**, *La Escuela Superior de Diplomática. (Los archiveros en la historiografía española contemporánea)*, Madrid, Anabad (1996).
- PATTISON, Walter T.**, *El Naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Gredos (1965).
- *Emilia Pardo Bazán*, Nueva York, Twayne (1971).
- PEERS, E. Allison**, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos (1973), 2 vols.
- PÉREZ CARRERA, José Manuel**, *Andrenio. Gómez de Baquero y la crítica literaria de su época*, Madrid (1991).
- PÉREZ DE LA DEHESA, Rafael**, *El grupo Germinal: una clave del 98*, Madrid, Taurus (1970).
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco**, *El problema religioso en la Generación de 1898*, Madrid, Taurus (1975).
- PÉREZ LÓPEZ, Manuel**, *Azorín y la literatura española*, Salamanca, Universidad (1974).
- PRELLEZO, José Manuel**, *Francisco Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza. Bibliografía (1876-1976)*, Roma, Quaderni di Orientamenti Pedagogici (1976).
- RAMOS-GASCÓN, Antonio**, *Clarín. Obra olvidada*, Madrid, Júcar (1973).
- “Relaciones Clarín-Martínez Ruiz, 1897-1900”, *HR* 42, 4 (1974), págs. 413-426.
- Introducción a Leopoldo ALAS CLARÍN, *Pipá*, Madrid, Cátedra (1976).
- RANDOLPH, Donald A.**, *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*, Berkeley, University of California (1966).
- *Don Manuel Cañete, cronista literario del Romanticismo y del postromanticismo en España*, Chapell Hill, University of North Carolina (1972).
- RODIEK, Ch.**, *Literaturästhetische Wertung bei Menéndez Pelayo. Ein Beitrag zu den Grundlagen seiner Literaturkritik*, Meisenheim am Glan, A. Hain (1977), págs. 15-25.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio**, “Clarín y Lázaro. Un pleito entre escritor y editor (1889-1896)”, *Bibl* 5 (1951), págs. 47-70.
- *Don Bartolomé José Gallardo (1776-1852). Estudio bibliográfico*, Madrid, Sancha (1955).
- *Historia de una infancia bibliográfica: la de San Antonio de 1823. Realidad y leyenda de lo sucedido con los libros y papeles de don Bartolomé José Gallardo. Estudio bibliográfico*, Madrid, Castalia (1965).
- ROMERO TOBAR, Leonardo**, “Clarín, catedrático de la Universidad de Zaragoza”, *VV.AA., Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, CAI (1983), págs. 119-172.
- “La Colección General de Comedias de Ortega (Madrid, 1826-1834)”, *Varia Bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichemberger (1988), págs. 599-609.
- “El Cervantes del siglo XIX”, *Anthropos* 98-99 (1989), págs. 116-119.

- ROSSELLI, Ferdinando**, *Una polémica letteraria in Spagna: il Romanzo Naturalista*, Pisa, Università (1963).
- RUIZ CABRIADA, Agustín**, *Bio-bibliografía del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, Madrid, Junta Técnica de Archivos, Bibliotecas y Museos (1958).
- SAAVEDRA, Luis**, *Clarín, una interpretación*, Madrid, Taurus (1987).
- SABUGO ABRIL, Amancio**, “A los cien años de *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* de Juan Valera”, *Íns* 488-489 (1987).
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro**, *Don Bartolomé José Gallardo y la crítica literaria de su tiempo*, París, Revue Hispanique (1921a).
- *La obra de Clarín*, Madrid, Gráfica Ambos Mundos (1921b). Recogido en *Evolución de las ideas sobre la decadencia española*, Madrid, Rialp (1962).
- *Menéndez Pelayo, ese desconocido*, Madrid, FUE (1975).
- *Estudios sobre Menéndez Pelayo*, introducción de José Luis VARELA, Madrid, Espasa Calpe (1984).
- *Historia de la crítica literaria en España*, Madrid, Taurus (1989).
- SÁNCHEZ, Roberto G.**, “Clarín y el romanticismo teatral: examen de una afición”, *HR* (1963), págs. 216-228.
- SÁNCHEZ-ALARCOS, Raúl F.**, Introducción a Leopoldo ALAS CLARÍN, *Apolo en Pafos*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses (1988).
- SÁNCHEZ REYES, Enrique**, *Menéndez Pelayo. Su época. Su obra literaria. Estudio de Historia de las ideas estéticas*, Barcelona, Teide (1962).
- *Biografía crítica y documental de Marcelino Menéndez Pelayo*, Santander, Aldus (1974), pág. 49.
- SARMIENTO, P. Martín**, *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, Madrid, Joachin Ibarra (1775).
- SCARI, Robert M.**, *Bibliografía descriptiva de estudios críticos sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, Valencia, Albatros (1982).
- SIMÓN DÍAZ, José**, “Bibliografía de estudios sobre Menéndez Pelayo”, Florentino PÉREZ EMBID (ed.), *Estudios sobre Menéndez Pelayo*, Madrid, Editora Nacional (1956), págs. 489-581.
- SOBEJANO, Gonzalo**, “Clarín y la crisis de la crítica satírica”, *RHM* 31 (1965), págs. 399-417. Recogido en *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos (1967), págs. 139-177.
- Prólogo a Benito PÉREZ GALDÓS, *La Regenta*, Madrid, Castalia (1981).
- *Clarín en su obra ejemplar*, Madrid, Castalia (1985).
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo**, “Clarín, crítico de Valera”, *CHA* 139, 415 (1985), págs. 37-52.
- *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (1988).
- Introducción a Leopoldo ALAS CLARÍN, *Apolo en Pafos*, Barcelona, PPU (1989).
- (ed.), *Leopoldo ALAS CLARÍN, Galdós novelista*, Barcelona, PPU (1991).
- SPITZER, Leo**, “La interpretación lingüística de la obra literaria”, en VV.AA., *Introducción a la estilística romance*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología (1942).

- TERRÓN, Eloy**, *Sociedad e ideología en los orígenes de la España contemporánea*, Barcelona, Editorial Peninsular (1969).
- THURSTON-GRISWOLD, Henry**, *El idealismo sintético de Juan Valera: teoría y práctica*, Potomac (Maryland), Scripta Humanística (1990).
- TICKNOR, Georges**, *History of Spanish Literature*, Nueva York (1849), 3 vols.; traducida y adicionada por Pascual de GAYANGOS y Enrique de VEDIA, Madrid (1851-1856), 4 vols.
- TIEMANN, Hermann**, *Das Spanische Schrifttum in Deutschland*, Hamburgo, Ibero-Amerikanischen Institut (1936).
- TORRE, Guillermo de**, “Emilia Pardo Bazán y la cuestión del Naturalismo” y “Cercanías de Valera”, en *Del 98 al Barroco*, Madrid, Gredos (1969).
- TORRES, David**, *Los prólogos de Leopoldo Alas*, Madrid, Playor (1984).
- UTT, Roger L.**, *Textos y contextos de Clarín*, Madrid, Istmo (1988).
- VALENTÍ I Fiol, Eduard**, *El primer Modernismo literario catalán, sus fundamentos ideológicos*, Barcelona, Ariel (1973).
- VALERA, Juan**, *Artículos de El Contemporáneo*, ed. Cyrus C. DECOSTER, Valencia, Castalia (1966).
- VARELA JÁCOME, Benito**, “Pardo Bazán y su *Nuevo Teatro Crítico*”, *CEG* 7, 21 (1952), págs. 159-164.
- VV. AA.**, *Introducción a la estilística romance*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología (1942).
- *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura, Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*, Barcelona, Ariel (1974).
- *Estudios románticos*, Valladolid (1975).
- *Romantisme, Réalisme, Naturalisme en Espagne et en Amérique Latine*, Lille, Universidad (1978).
- *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, CAI (1983).
- VICENS VIVES, Jaime**, “El Romanticismo en la Historia”, *Obra dispersa*, vol. II, Barcelona (1967), págs. 324 y ss.
- VILANOVA, Antonio**, Prólogo a Leopoldo ALAS CLARÍN, *Mezclilla*, Barcelona, Lumen (1987).
- Prólogo a Leopoldo ALAS CLARÍN, *Nueva campaña*, Barcelona, Lumen (1989).
- WELLEK, R.**, *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela (1968).
- WOODBIDGE, Hensley C.**, “An American bibliography of Marcelino Menéndez Pelayo”, *RRIA* 6 (1956), págs. 329-350.
- “Nota bibliográfica sobre Menéndez Pelayo”, *BBMP* 34 (1958), págs. 203-208.
- ZULETA, Emilia de**, *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid, Gredos (1966; 1974).

Abreviaturas y siglas



- AA = *Archivo Agustiniiano*. Madrid.
- AAEPC = *Anales de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias*. Madrid.
- AANAL = *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras*. La Habana.
- AAP = *Atti dell'Accademia Pontaniana*. Nápoles.
- ABP = *Arquivo de Bibliographia Portuguesa*. Coimbra.
- Ábs = *Ábside*. México.
- ACCPFG = *Arquivos do Centro Cultural Português*. Lisboa-París.
- ACCV = *Anales del Centro de Cultura Valenciana*. Valencia.
- ACerv = *Anales Cervantinos*. Madrid.
- ACME = *Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università Statale di Milano*. Milán.
- Actas AIH = *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*.
- ADEE = *Aportación documental para la erudición española*. Madrid. CSIC.
- AEA = *Anuario de Estudios Americanos*. Sevilla.
- AEArq = *Archivo Español de Arqueología*. Madrid.
- AEArte = *Archivo Español de Arte*. Madrid.
- AEAtl = *Anuario de Estudios Atlánticos*. Madrid-Las Palmas.
- AEF = *Anuario de Estudios Filológicos*. Cáceres.
- AEM = *Anuario de Estudios Medievales*. Barcelona.
- Aev = *Aevum*. Milán.
- AFA = *Archivo de Filología Aragonesa*. Zaragoza.
- AFFL = *Anales de la Facultad de Filosofía y Letras*. Granada.
- AFLFUN = *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia*. Nápoles.
- AFLLS = *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere*. Bari.
- AFUB = *Anuario de Filología*. Barcelona.
- AG = *Anales Galdosianos*. Pittsburgh.
- Ágora = *Ágora*. Madrid.
- AH = *The American Hispanist*. Clear Creek.
- AHDE = *Anuario de Historia del Derecho Español*. Madrid.
- AHisp = *Archivo Hispalense*. Sevilla.
- AHN = *Archivo Histórico Nacional*. Madrid.
- AHSI = *Archivum Historicum Societatis Iesu*. Roma.
- AIA = *Archivo Iberoamericano*. Madrid.
- AIAHM = *Archivos Iberoamericanos de Historia de la Medicina*. Madrid.
- AIEM = *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Madrid.

- AIUO = *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*. Sezione Romanza. Nápoles.
- AL = *Anuario de Letras*. México.
- Al-And. = *Al-Andalus*. Madrid.
- Alazet = *Alazet*. Huesca.
- ALEC = *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. Boulder.
- ALeo = *Archivos Leoneses*. León.
- ALet = *Arte y Letras*. San Juan de Puerto Rico.
- ALEUA = *Anales de Literatura Española*. Alicante.
- Alf = *Alfinge*. Córdoba.
- ALHA = *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid.
- AM = *Anuario Musical*. Barcelona.
- AMa = *Analecta Malacitana*. Málaga.
- AMM = *Archivo Municipal*. Madrid.
- ANL = *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*. Roma.
- AO = *Archivum*. Oviedo.
- AOR = *Anuari de l'Oficina Romànica de Lingüística i Literatura*. Barcelona.
- Arb = *Arbor*. Madrid.
- Arg = *Argensola*. Huesca.
- ARom = *Archivum Romanicum*. Ginebra-Florencia.
- ARSN = *Annali della R. Scuola Normale Superiore (Filosofia e Filologia)*. Pisa.
- Art = *El Artista*. Madrid.
- Ascl = *Asclepio*. Madrid.
- ASL = *Archivio Storico Lombardo*. Milán.
- ASNSL = *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*. Braunschweig-Berlín.
- Asom = *Asomante*. San Juan de Puerto Rico.
- AST = *Analecta Sacra Tarraconensia*. Tarragona.
- At = *Atenea*. Puerto Rico.
- Ateneo = *Ateneo*. Madrid.
- ATol = *Anales Toledanos*. Toledo.
- AUAHM = *Anales de la Universidad de Alicante-Historia Moderna*. Alicante.
- AUBar = *Anales de la Universidad de Barcelona*. Barcelona.
- AUCh = *Anales de la Universidad de Chile*. Santiago de Chile.
- Aug = *Augustinus*. Madrid.
- AUH = *Anales de la Universidad Hispalense*. Sevilla.
- AUM = *Anales de la Universidad de Madrid*. Madrid.
- AUMur = *Anales de la Universidad de Murcia*. Murcia.
- AUN = *Annali dell'Università di Napoli*. Nápoles.
- AUO = *Anales de la Universidad de Oviedo*. Oviedo.
- AUP = *Annales de l'Université de Paris*. París.
- AUSM = *Anales Universitarios*. Universidad de San Marcos. Lima.
- AUV = *Anales de la Universidad de Valencia*. Valencia.
- Axer = *Axerquía*. Córdoba.

- BA = *Revista Braccara Augusta*. Braga.
- BAAL = *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Buenos Aires.
- BAAr = *Boletín de la Asociación de Archiveros*. Madrid.
- BAbr = *Books Abroad*. Norman.
- BAC = *Biblioteca de Autores Cristianos*. Madrid. Editorial Católica.
- BACH = *Boletín de la Academia Chilena*. Santiago de Chile.
- BACH = *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*. Santiago de Chile.
- BACL = *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*. La Habana.
- BACOL = *Boletín de la Academia Colombiana*. Bogotá.
- BAE = *Biblioteca de Autores Españoles*. Madrid. Rivadeneyra y luego Ediciones Atlas.
- BAGN = *Boletín del Archivo General de la Nación*. México.
- BALH = *Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos*. Madrid.
- Bar = *Baroque*. Montauban.
- BARq = *Butlletí Arqueològic* (luego *Boletín Arqueológico*). Tarragona.
- BAV = *Boletín de la Academia Venezolana*. Caracas.
- BBB = *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire*. París.
- BBC = *Boletín de la Biblioteca de Cataluña*. Barcelona.
- BBCub = *Boletín de Bibliografía Cubana*. La Habana.
- BBMP = *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*. Santander.
- BBRPh = *Berliner Beiträge zur Romanischen Philologie*. Jena-Leipzig.
- BC = *Bulletin of the Comediantes*. Chapel Hill.
- BCESD = *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII*. Oviedo.
- BCOLMB = *Boletín de las Cámaras del Libro de Madrid y Barcelona*.
- BECh = *Bibliothèque de l'École des Chartes*. París.
- BEHEH = *Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques*. Burdeos.
- BEP = *Bulletin des Études Portugaises et l'Institut Français au Portugal*. Coimbra.
- BEPB = *Bulletin d'Études Portugaises et Brésiliennes*. Lisboa.
- Ber = *Berceo*. Logroño.
- BET = *Boletín de Estudios de Teatro*. Buenos Aires.
- BF = *Boletín de Filología*. Lisboa.
- BFCh = *Boletín de Filología de la Universidad de Chile*. Santiago de Chile.
- BFE = *Boletín de Filología Española*. Madrid.
- BH = *Bibliografía Hispánica*. Madrid.
- BHAB = *Boletín de Historia y Antigüedades*. Bogotá.
- BHi = *Bulletin Hispanique*. Burdeos.
- BHS = *Bulletin of Hispanic Studies*. Liverpool.
- Bibf. = *Bibliofilia*. Valencia.
- Bibl. = *Bibliografía*.
- Biblos = *Biblos*. Coimbra.
- BICC = *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. Bogotá.
- BICLA = *Boletín del Instituto de Cultura Latino-Americana*. Buenos Aires.
- BICVB = *Boletín del Instituto Cultural Venezolano-Británico*. Caracas.
- BIEA = *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*. Oviedo.
- BIEG = *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. Jaén.
- BIFE = *Bulletin de l'Institut Français en Espagne*. Madrid.

- BIFG = *Boletín de la Institución Fernán González*. Burgos.
 BIIH = *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*. Buenos Aires.
 BIIL = *Boletín del Instituto de Investigaciones Literarias*. La Plata.
 BILE = *Bolletino dell' Instituto di Lingue Estere*. Génova.
 BIRA = *Boletín del Instituto Riva Agüero*. Lima.
 BISS = *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*. Vitoria.
 BMC = *Boletín Millares Carlo*. Las Palmas de Gran Canaria.
 BMICA = *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*. Zaragoza.
 BMM = Biblioteca Municipal. Madrid.
 BN = Biblioteca Nacional. Madrid.
 Bol = *Bolívar*. Bogotá.
 BRABA = *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*. Toledo.
 BRABL = *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*. Barcelona.
 BRAC = *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*. Córdoba.
 BRAE = *Boletín de la Real Academia Española*. Madrid.
 BRAG = *Boletín de la Real Academia Gallega*. La Coruña.
 BRAH = *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Madrid.
 BRASBL = *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*. Sevilla.
 BRSG = *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*. Madrid.
 BRSV = *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*. San Sebastián.
 BSAL = *Butlletí de la Societat Arqueològica Luliana* (Después *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*). Palma de Mallorca.
 BSCC = *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Castellón.
 BSCE = Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles. Madrid. Real Academia Española.
 BSGM = *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*. Madrid.
 BUG = *Boletín de la Universidad de Granada*. Granada.
 BUSC = *Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela.

 CA = *Cuadernos Americanos*. México.
 Car = *Caracola*. Málaga.
 Carav = *Caravelle*. Toulouse.
 CArpa = *Camp de l'Arpa*. Barcelona.
 Cast = *Castilla*. Valladolid.
 CAUG = *Cuadernos de Arte*. Granada.
 CBA = *Cuadernos de Bibliografía Asturiana*. Oviedo.
 CBibl = *Cuadernos Bibliográficos del CSIC*. Madrid.
 CC = *Clásicos Castellanos*. Madrid. La Lectura y luego Espasa Calpe.
 CCBUB = *Cursos y Conferencias de la Biblioteca de la Universidad de Coimbra*. Coimbra.
 CCF = *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*. Oviedo.
 CCL = *Crónica Científica y Literaria*. Madrid.
 CCLC = *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*. París.

- CCMU = *Cuadernos de la Cátedra "Miguel de Unamuno"*. Salamanca.
- CCr = *La Ciencia Cristiana*. Madrid.
- CCT = *Cuadernos de Cultura Teatral*. Buenos Aires.
- CCult = *Cuadernos de Cultura*. Vitoria.
- CD = *La Ciudad de Dios*. El Escorial.
- CDI = *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*. Madrid.
- CE = *Correo Erudito*. Madrid.
- CEB = *Cuadernos de Estudios Borjanos*.
- CEC = *Colección de Escritores Castellanos*. Madrid.
- CEG = *Cuadernos de Estudios Gallegos*. Santiago de Compostela.
- CER = *Cahiers d'Études Romanes*. Aix-en-Provence.
- Cerv = *Cervantes*. Madrid.
- CEsp = *Cultura Española*. Madrid.
- CF = *Collectanea Franciscana*. Asís.
- CFC = *Cuadernos de Filología Clásica*. Madrid.
- CFil = *Cuadernos de Filología*. Valencia.
- CG = *La Caña Gris*. Valencia.
- CH = *Crítica Hispánica*. Johnson City.
- CHA = *Cuadernos Hispano-Americanos*. Madrid.
- CHArq = *Correspondance Historique et Archéologique*. París-Burdeos.
- CIF = *Cuadernos de Investigación. Filología*. Madrid.
- CIFL = *Cuadernos de Investigación Filológica*. Logroño.
- CIH = *Congreso Internacional de Hispanistas*.
- CILH = *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*. Madrid.
- cit. = citado.
- CL = *Comparative Literature*. Eugene.
- Clav = *Clavileño*. Madrid.
- CLC = *Cuadernos de Literatura Contemporánea*. Madrid.
- CLERC = *Colección de libros españoles raros o curiosos*. Madrid.
- CLett = *Il Confronto Letterario*. Pavía.
- CLit = *Cuadernos de Literatura*. Madrid.
- CLS = *Comparative Literature Studies*. Urbana.
- CN = *Cultura Neolatina*. Roma.
- CNac = *El Correo Nacional*. Madrid.
- CNRS = *Centre National de la Recherche Scientifique*. París.
- Col. = *Colección*.
- Colombo = *Colombo*. Roma.
- Con = *La Controversia*. Madrid.
- Conv = *Convivium*. Turín.
- Cot = *Cotextes*. Montpellier.
- CPPIL = *Cahiers de Poétique et de Poésie Ibérique et Latino-Américaine*.
- Cr = *La Crítica*. Nápoles.
- Crisol = *Crisol*. París.
- Crist = *Cristiandad*. Barcelona.
- Crot = *El Crotalón*. Madrid-Barcelona.
- CSIC = *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. Madrid.
- CT = *La Ciencia Tomista*. Salamanca.

CTC = *Cuadernos de Teatro Clásico*. Madrid.

CTI = *Cuadernos de Traducción e Interpretación*. Barcelona.

CUP = *Cahiers de l'Université de Pau*. Pau.

CyR = *Cruz y Raya*. Madrid.

DAE = *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española*. Madrid, 1860...

Deb = *Debats*. Valencia.

DHR = *Duquesne Hispanic Review*.

Dic = *Dicenda*. Madrid.

Diec = *Dieciocho*. Ithaca, y luego Charlottesville.

DVS = *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart.

EAg = *Estudio Agustiniano*. Valladolid.

EAm = *Estudios Americanos*. Sevilla.

EB = *Estudios Bíblicos*. Madrid.

EBibl = *Educación y Biblioteca*. Madrid.

ECl = *Estudios Clásicos*. Madrid.

ECS = *Eighteenth-Century Studies*. American Society for XVIIIth. Century Studies.

ECZ = *España Contemporánea*. Columbus-Zaragoza.

ed. = Edición.

EDMP = *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. Madrid.

EE = *Estudios Escénicos*. Barcelona.

EEcl = *Estudios Eclesiásticos*. Madrid.

EHS = *Estudios de Historia Social*. Madrid.

EIA = *Estudios Ibero-Americanos*. Río Grande.

EIFE = *Estudios de Investigación Franco-Española*. Granada.

EJ = *Estudios Josefinos*. Valladolid.

EL = *La Estafeta Literaria*. Madrid.

Em = *Enérita*. Madrid.

EMar = *Estudios Marianos*. Madrid.

EMod = *La España Moderna*. Madrid.

ép. = Época.

Epos = *Epos*. UNED. Madrid.

ER = *Études Romanes*. París.

ERom = *Estudis Romànics*. Barcelona.

ES = *Estudios Segovianos*. Segovia.

Esc = *Escorial*. Madrid.

ESig = *Entresiglos*. Roma.

Estr = *Estreno*. Cincinnati.

Estud = *Estudios*. Madrid.

Estudio = *Estudio*. Barcelona.

ESXVIII = *Études sur le XVIIIe Siècle*. Bruselas.

EUC = *Estudis Universitaris Catalans*. Barcelona.

facs. = facsímil.

FCE = Fondo de Cultura Económica. México.

Fénix = *Fénix*. Madrid.

FH = *Folia Humanistica*. Barcelona.

Fil = *Filología*. Buenos Aires.

Fin = *Finisterre*. Madrid.

FinSCh = *Finisterre*. Santiago de Chile.

FL = *Filologia e Letteratura*. Roma.

FM = *Filología Moderna*. Madrid.

FMLS = *Forum for Modern Language Studies*. St. Andrews.

FR = *Filologia Romanza*. Nápoles.

FUE = Fundación Universitaria Española. Madrid.

FyL = *Filosofía y Letras*. Madrid.

FyLMex = *Filosofía y Letras*. México.

G = *Gibralfaro*. Málaga.

Gades = *Gades*. Cádiz.

GC = *Geo-Crítica*. Barcelona.

Gend = *Genders*. Austin.

Gestos = *Gestos*. Irvine.

Glosa = *Glosa*. Córdoba.

Gn = *El Gnomo*. Zaragoza.

Goya = *Goya*. Madrid.

GP = *Gaceta de la Prensa Española*. Madrid.

GSLI = *Giornale Storico della Letteratura Italiana*. Turín.

HAHR = *The Hispanic American Historical Review*. Durham.

HC = *Historia Contemporánea*. Leioa.

HE = *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*. Salamanca.

Hel = *Helmántica*. Salamanca.

Helios = *Helios*. Buenos Aires.

HEMP = *Historia de España*, fundada por Ramón Menéndez Pidal. Madrid.

Espasa Calpe.

Her. = Heredero(s).

Hid = *Hidalguía*. Madrid.

Hisp = *Hispania*. Madrid.

Hispa = *Hispanófila*. Urbana.

HispCal = *Hispania*. Stanford. Luego: Washington. Desde 1940: Wallingford.

HispP = *Hispania*. París.

HJ = *Hispanic Journal*. Indiana.

Hor = *Horizonte*. Puerto Rico.

HR = *Hispanic Review*. Filadelfia.

HS = *Hispania Sacra*. Madrid.

HSP = *Harvard Studies in Philology*. Cambridge, Massachusetts.

HuBA = *Humanidades*. Buenos Aires.

HuC = *Humanidades*. Comillas.

- IA = *Inter-America*. Nueva York.
 IAA = *Ibero Amerikanisches Archiv*. Berlín.
 IAL = *Índice de Artes y Letras*. Madrid.
 Ibíd. = Allí mismo.
 IbP = *Ibérica*. París.
 íd. = Lo mismo.
 IDEA = Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo.
 IEA = *La Ilustración Española y Americana*. Madrid.
 IFE = *Investigación Franco-Española*. Córdoba.
 IL = *Ideologies and Literature*. Minneapolis.
 Ile = *Ilerda*. Lérida.
 Ilib = *Iliberis*. Granada.
 IM = *Imprenta Médica*.
 Impr = *Imprévue*. Montpellier.
 INLE = Instituto Nacional del Libro Español. Madrid.
 Inti = *Inti*. Providence.
 Íns = *Ínsula*. Madrid.
 IR = *Iberoromania*. Munich.
 Iris = *Iris*. Montpellier.
 IUS = *Indiana University Studies*. Bloomington.
 IVEI = *Instituto Valenciano de Estudios e Investigación*. Valencia.

 JMRS = *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*. Durham.
 JP = *Jahrbuch für Philologie*. Munich.
 JSS = *Journal of Spanish Studies. Twentieth Century*. Manhattan, Kansas.
 JWCI = *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*. Londres.

 KFLO = *Kentucky Foreign Languages Quarterly*. Lexington.
 KRQ = *Kentucky Romance Quarterly*. Lexington.
 Kul = *Kultura*. Vitoria.

 L = *La Lectura*. Madrid.
 LA = *La América*. Madrid.
 LALR = *Latin American Literary Review*. Pittsburg.
 Lang = *Language*. Filadelfia.
 LC = *La Lectura Católica*. Madrid.
 LCH = *La Chispa*. Universidad Tulane, New Orleans.
 LD = *Letras de Deusto*. Bilbao.
 LDem = *La Democracia*. Madrid.
 LE = *El Libro Español*. Madrid.
 leg. = legajo.
 LEM = *La España Moderna*. Madrid.
 LEn = *Los Ensayistas*. Sacramento, California.
 LEsp = *La España*. Madrid.
 Letras = *Letras*. Lima.
 Lett = *Letterature*. Génova.
 LI = *Lettere Italiane*. Florencia.

Litt = *Litteratures*. Toulouse.
 Liv = *Livius*. León.
 LL = *Linguistique e Letterature*. Pisa.
 LM = *Letterature Moderne*. Milán.
 LMed = *Les Langues Méridionales*. París.
 LN = *Les Langues Néo-Latines*. París.
 Loc. cit. = Lugar citado.
 LP = *Letras Peninsulares*. East Lansing.
 LR = *Les Lettres Romanes*. Lovaina.
 LT = *La Torre*. San Juan de Puerto Rico.
 Luc = *Lucanor*. Pamplona.
 Lun = *La Luneta*.

MAM = *Memorias de la Academia Mexicana*. México.
 Marg = *Els Marges*. Barcelona.
 MC = *Monte Carmelo*. Burgos.
 MCan = *El Museo Canario*. Las Palmas de Gran Canaria.
 MCL = *Miscelánea científica y literaria*. Barcelona.
 MCom = *Miscelánea Comillas*. Comillas.
 MCV = *Melanges de la Casa de Velázquez*. París-Madrid.
 MEAH = *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*. Granada.
 Med = *Mediterráneo*. Valencia.
 MG = *Mercurio Gaditano*. Cádiz.
 MHE = *Memorial Histórico Español*. Madrid.
 MLA = The Modern Language Association. Baltimore.
 MLF = *The Modern Language Forum*. Los Ángeles.
 MLJ = *The Modern Language Journal*. Menasha.
 MLN = *Modern Language Notes*. Baltimore.
 MLQ = *Modern Language Quarterly*. Washington.
 MLR = *The Modern Language Review*. Cambridge.
 MLS = *Modern Language Studies*. Nueva York.
 Mont = *Monteagudo*. Murcia.
 MPhil = *Modern Philology*. Chicago.
 MR = *Monographic Review*. Ordesa, Texas.
 MRAE = *Memorias de la Real Academia Española*. Madrid.
 MRAH = *Memorias de la Real Academia de la Historia*. Madrid.
 MRAS = *Memorias de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*. Sevilla.
 MRG = *Minerva o el Revisor General*. Madrid.
 MRHM = *Manuscripts. Revista d'Historia Moderna*. Barcelona.
 ms. = manuscrito.
 MSI = *Miscellanea di Studi Ispanici*. Pisa.
 MU = *Museo Universal*. Madrid.
 Mur = *Murgetana*. Murcia.

n. = nota.

N = *Neophilologus*. Amsterdam.

NBAE = Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Madrid.

NH = *Neohelicon*. Budapest.

NLH = *New Literary History*. Charlottesville.

NM = *Neuphilologische Mitteilungen*. Helsingfors.

Nos = *Nosotros*. Buenos Aires.

NRF = *La Nouvelle Revue Française*. París.

NRFH = *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México.

NSpr = *Die neueren Sprachen*. Marburgo.

NT = *Nuestro Tiempo*. Madrid.

Núm = *Número*. Montevideo.

OC = Obras Completas.

OH = *Ottawa Hispánica*. Ottawa.

Oján = *Ojáncano*. Athens, Georgia.

op. cit. = Obra citada.

OSU = *Ohio State University Contributions in Language and Literature*. Columbus.

PA = *Primer Acto*. Madrid.

Pan = *Panorama*. Washington.

Par = *Paragone*. Florencia.

PBSA = *Papers of the Bibliographical Society of America*. Nueva York.

PE = *Punta Europa*. Madrid.

Pens = *Pensamiento*. Madrid.

PEsp = *Poesía Española*. Madrid.

PH = *Paedagogica Historica*. Gante.

PHi = *Philologia Hispalensis*. Sevilla.

PhP = *Philological Papers*. *West Virginia University Bulletin*. Morgantown.

PhQ = *Philological Quarterly*. Iowa.

PMLA = *Publications of the Modern Language Association of America*. Baltimore.

PPU = *Promociones y Publicaciones Universitarias*. Barcelona.

Proa = *Proa*. Buenos Aires.

Probl = *Problemi*. Palermo.

Proh = *Prohemio*. Barcelona.

PSA = *Papeles de Son Arriadans*. Madrid-Palma de Mallorca.

PUB = Presses Universitaires de Bordeaux.

PUF = Presses Universitaires de France. París.

PUL = Presses Universitaires de Lyon.

PV = *Príncipe de Viana*. Pamplona.

QC = *Quaderni della Critica*. Bari.

QFLR = *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*. Macerata.

QIA = *Quaderni Ibero-Americani*. Turín.

QLII = *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*. Milán.

QLL = *Quaderni di Lingue e Letterature*. Padua.

- R = *Recerques*. Barcelona.
- RA = *Revista de Aragón*. Zaragoza.
- RABM = *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid.
- RAg = *Revista Agustiniana*. Valladolid.
- RAM = *Revue d'Ascétique et de Mystique*. Toulouse.
- RAmer = *Revista de América*. París.
- RAN = *Revista del Archivo Nacional*. Bogotá.
- Rass = *La Rassegna*. Florencia.
- RAst = *Revista de Asturias*. Oviedo.
- RBAM = *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento*. Madrid.
- RBI = *Rivista delle Biblioteche e degli Archivi*.
- RBLI = *Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana*. Génova.
- RBN = *Revista de Bibliografía Nacional*. Madrid.
- RByD = *Revista Bibliográfica y Documental*. Madrid.
- RC = *Revista Contemporánea*. Madrid.
- RCanEH = *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Toronto.
- RCast = *Revista Castellana*. Valladolid.
- RCat = *Revista de Cataluña*. Barcelona.
- RCEH = *Revista de Estudios Históricos*. Granada.
- RCHA = *Revista Crítica Hispano-Americana*. Madrid.
- RchHd = *Revista Chilena de Historia del Derecho*. Santiago de Chile.
- RChHG = *Revista Chilena de Historia y Geografía*. Santiago de Chile.
- RCHL = *Revista Crítica de Historia y Literatura*. Madrid.
- RCLA = *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*. Sevilla.
- RCLI = *Rivista Critica della Letteratura Italiana*. Roma-Florencia.
- RCol = *El Repertorio Colombiano*. Bogotá.
- RCSCA = *Revista del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos*. Madrid.
- RDM = *Revue des Deux Mondes*. París.
- RDTP = *Revista de Dialectología y de Tradiciones Populares*. Madrid.
- RE = *Revista de España*. Madrid.
- Rea = *Realidad*. Buenos Aires.
- REAM = *Revista Española de Ambos Mundos*. Madrid.
- REC = *Revista de Estudios Clásicos*. Mendoza.
- RED = *Revista de Educación*. Madrid.
- REE = *Revista de Estudios Extremeños*. Badajoz.
- REHA = *Revista de Estudios Hispánicos*. Alabama.
- REHPR = *Revista de Estudios Hispánicos*. Puerto Rico.
- REIE = *Revista de España, de Indias y del Extranjero*. Madrid.
- reimpr. = Reimpreso.
- REJ = *Revue des Études Juives*. París.
- REP = *Revista de Estudios Políticos*. Madrid.
- reprod. = Reproducción.
- REsp = *Revista de Espiritualidad*. Madrid.
- RET = *Revista Española de Teología*. Madrid.
- RF = *Romanische Forschungen*. Erlangen.
- RFE = *Revista de Filología Española*. Madrid.
- RFH = *Revista de Filología Hispánica*. Buenos Aires.

- RFHum = *Revista de la Facultad de Humanidades*. San Luis de Potosí.
 RFil = *Revista de Filosofía*. Madrid.
 RFL = *Revista da Faculdade de Letras*. Lisboa.
 RFLC = *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*. La Habana.
 RFV = *Revista de Folklore*. Valladolid.
 RG = *Románica Gandesia*. Gante.
 RH = *Revista de Historia*. Lisboa.
 RHA = *Revista Hispano-Americana*. Madrid.
 RHE = *Revue d'Histoire Écclésiastique*. Lovaina.
 RHi = *Revue Hispanique*. Nueva York-París.
 RHL = *Revista Histórica*. Lima.
 RHLF = *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. París.
 RHLL = *Revista de Historia*. La Laguna.
 RHM = *Revista Hispánica Moderna*. Nueva York.
 RHMC = *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*. París.
 RHT = *Revue d'Histoire du Théâtre*. París.
 RHV = *Revista Histórica*. Valladolid.
 RI = *Rivista d'Italia*. Roma.
 RIA = *Revista Iberoamericana*. Iowa.
 RIber = *Revista Ibérica*. Madrid.
 RIE = *Revista de Ideas Estéticas*. Madrid.
 RIEB = *Revue Internationale des Études Basques*. París-San Sebastián.
 RIEg = *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*. Madrid.
 RIEV = *Revista Internacional de Estudios Vascos*. San Sebastián.
 RInd = *Revista de Indias*. Madrid.
 RIS = *Revista Internacional de Sociología*. Madrid.
 RJahr = *Romanisches Jahrbuch*. Hamburgo.
 RL = *Revista de Libros*. Madrid.
 RLComp = *Revue de Littérature Comparée*. París.
 RLit = *Revista de Literatura*. Madrid.
 RLM = *Rivista di Letterature Moderne*. Florencia.
 RLMex = *Revista de Literatura Mexicana*. México.
 RLR = *Revue des Langues Romanes*. Montpellier.
 RLUPR = *Revista de Letras*. Universidad de Puerto Rico. Río Piedras.
 RLUS = *Revista Lusitana*. Lisboa.
 RLV = *Revue des Langues Vivantes*. Bruselas.
 RM = *Revista de Madrid*. Madrid.
 RMI = *Rivista Musicale Italiana*. Roma.
 RMus = *Revista de Musicología*. Madrid.
 Ro = *România*. París.
 ROcc = *Revista de Occidente*. Madrid.
 ROccid = *La Renaissance d'Occident*. Bruselas.
 Rom = *Romanticismo*. Génova.
 RomN = *Romance Notes*. Chapel Hill.
 RPen = *Revista Peninsular*. Madrid.
 RPF = *Revista Portuguesa de Filología*. Coimbra.
 RPhil = *Romance Philology*. Berkeley.

RPP = *Revue de Psychologie des Peuples*. Le Havre-París.
 RQ = *Romance Quarterly*. Lexington.
 RQu = *Renaissance Quarterly*. Nueva York.
 RRIA = *Revista Interamericana de Bibliografía*. Washington.
 RRQ = *The Romanic Review*. Nueva York.
 RS = *Romanische Studien*. Darmstadt.
 Rteatro = *Revista de Estudios de Teatro*. Córdoba (Argentina).
 RUBA = *Revista de la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires.
 RUC = *Revista de Universidad de Coimbra*. Coimbra.
 RUM = *Revista de la Universidad de Madrid*. Madrid.
 RUML = *Revista de la Universidad de Madrid, Letras*. Madrid.
 RUO = *Revista de la Universidad de Oviedo, Filosofía y Letras*. Oviedo.
 RVF = *Revista Valenciana de Filología*. Valencia.
 RyC = *Religión y Cultura*. El Escorial.
 RyF = *Razón y Fe*. Madrid.

s. a. = Sin año.

SAB = *South Atlantic Bulletin*. Alabama.

Sait = *Saitabi*. Valencia.

Salam = *Salamanca. Revista Provincial de Estudios*. Salamanca.

Salm = *Salmanticensis*. Salamanca.

Sap = *Sapientia*. Buenos Aires.

SBA = *Sociedad de Bibliófilos Andaluces*. Sevilla.

SBE = *Sociedad de Bibliófilos Españoles*. Madrid.

SBM = *Sociedad de Bibliófilos Madrileños*. Madrid.

Scat = *Soluciones Católicas*. Valencia.

SCS = *Smith College Studies in Modern Languages*. Northampton.

SD = *Siglo Diecinueve*. Valladolid.

s. e. = Sin editor.

SECC = *Studies in XVIIIth-Century Culture*. American Society for XVIIIth Century Studies.

Sef = *Sefarad*. Madrid.

Seg = *Segismundo*. Madrid.

Sel. = Selección.

SELC = *Sociedad Española de Literatura Comparada*.

SEP = *Sociedad de Estudios y Publicaciones*. Madrid.

Serra d'Or = *Serra d'Or*. Barcelona.

SFG = *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*. Munster.

SFM = *Studi di Filologia Moderna*. Catania.

SFN = *Studi di Filologia Neolatina*.

SGEL = *Sociedad General Española de Librería*. Madrid.

s. i. = Sin imprenta.

SI = *Studi Ispanici*. Pisa.

Sint = *Síntesis*. Buenos Aires.

Sist = *Sistema*. Madrid.

SKAW = *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*. Viena.

s. l. = Sin lugar.

SL = *Saber Leer*. Madrid.

SM = *Studi Medievali*. Turín.

SMod = *Spicilegio Moderno*. Bolonia.

SMV = *Studi Mediolatini e Volgari*. Bolonia.

SN = *Studia Neophilologica*. Uppsala.

s. p. = Sin paginar.

SPE = *Semanario Pintoresco Español*. Madrid.

Spec = *Speculum*. Cambridge, Massachusetts.

SPh = *Studies in Philology*. Chapel Hill.

SPhS = *Studia Philologica Salmanticensia*. Salamanca.

SR = *Spanish Review*. Nueva York.

SRom = *Studies in Romanticism*. Boston.

ss. = Sigüientes.

St = *Studium*. Bogotá.

StO = *Studium Ovetense*. Oviedo.

Sur = *Sur*. Buenos Aires.

SVEC = *Studies on Voltaire and the XVIIIth. Century*. Oxford.

Sym = *Symposium*. Siracusa.

SZ = *Studia Zamorensia*. Zamora.

t. ap. = Tirada aparte.

TAEB = *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*.

TCBS = *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*. Cambridge.

Temas = *Temas*. Buenos Aires.

Th = *Thesaurus*. Bogotá.

Theoria = *Theoria*. Madrid.

THist = *Tiempo de Historia*.

ThL = *The Library*. Londres.

ThNb = *Theatre Notebook*. Londres.

TL = *Tierras de León*. León.

TR = *La Table Ronde*. París.

Tra = *Traditio*. Nueva York.

trad. = Traducción.

Trienio = *Trienio*. Madrid.

TSEB = *Trabajos de la Sociedad Española de Bibliografía*. Madrid.

U = *El Urogallo*. Madrid.

UAS = *University of Alabama Studies*.

UCC = *University of California Chronicle*. Berkeley. California.

UCM = Universidad Complutense. Madrid.

UCS = *The University of Colorado Studies*. Boulder.

UIA = *Unión Ibero-Americana*. Madrid.

UnBA = *Universidad*. Santa Fe.

UNED = Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Univ = *Universidad*. Zaragoza.

UT = *Universitas Tarraconensis*. Tarragona.

UTB = *University of Texas Bulletin*.

V = *Variedades o Mensajero de Londres*. Londres.

VCLA = *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*. Madrid.

Vid. = Véase.

VKR = *Volkstum und Kultur der Romanen*. Hamburgo.

VL = *Voz y Letra*. Madrid.

VR = *Vox Romanica*. Zurich.

vv. = Versos.

VyV = *Verdad y Vida*. Madrid.

WJL = *Wiener Jahrbücher für Literatur*... Viena.

WUS = *Washington University Studies. Humanistic Series*. St. Louis.

YCL = *Yearbook of Comparative and General Literature*. Chapel Hill.

YFS = *Yale French Studies*. Universidad de Yale, New Haven.

YRS = *Yale Romanic Studies*. Universidad de Yale, New Haven.

Índice alfabético

Las referencias a los estudiosos se limitan a las bibliografías de los capítulos.

- A 0,50 poeta* (Clarín), 640, 900
A casamenteira (Fandiño), 289
A casarse tocan o La misa a grande orquesta (R. de la Vega), 136
A disgracia (R. de Castro), 297
A fuerza de arrastrarse (Echegaray), 113
A gaita galega (Pintos), 290
A Horacio (Reina), 311
A Jarifa, en una orgía (Espronceda), 309
A Jarifa (M. de los Santos Álvarez), 226
A la luna (R. de Castro), 302
A la luz (Campoamor), 274
A la poesía (Reyes Aguilar), 311
A la traslación de las cenizas de Napoleón (Espronceda), xxiii
A las Indias (Pereda), 442, 448
A Lidia (Menéndez Pelayo), 221
A los hijos del pueblo. Versos socialistas (Camacho y Salazar), 756
A los poetas (Darío), 311
A mi madre (R. de Castro), 291, 297, 299, 300
A nadie (Alarcón), 365, 366
A orillas del Bósforo (Zayas), 813
À rebours (Huysmans), xxvi, 792
A través del follaje perenne (R. de Castro), 302
A un batido outro batido (R. de Castro), 297
A un poeta (Reina), 311
A ventura é traidora (R. de Castro), 298
A virxe do Cristal (Curros), 305
Abad, Francisco, LII
Abargues del Sostén, Juan Víctor, 805, 810, 811, 816, 822, 824
Abaurre y Mesa, José, 219
Abellán, José Luis, 90, 920
Abrazo de Vergara, El (Alarcón), 365, 367
Abuelo, El (Pérez Galdós), 63, 120, 125, 126, 129, 534, 566, 570, 582, 583, 584, 588, 589, 790, 791
Acebal, Francisco, 454, 455, 456, 471, 702, 795, 797
Acedo Castilla, José F., 457
Aceitunas en adobo (S. Rueda), 708
Acerca del estado actual de nuestra poesía (Campoamor), 139
Aceves, Rafael, 157, 158
Acis y Galatea (Cañizares y Literes), 151
Acuña, Rosario de, XLVI, 198
Adam, Paul, 22
Adán y Eva (Pardo Bazán), 673, 674
Addison, Joseph, 215
Adele di Lusignano (Romani y Carnicer), 154
¡Adiós! (R. de Castro), 297
Adiós a Mariquiña Puga (Curros), 306
Adiós a Schubert, El (Blasco Ibáñez), 762, 763
¡Adiós, Cordera! (Clarín), 613, 619, 786
Adorantes, Los (Pardo Bazán), 686, 688
Adriana (Pardo Bazán), 687
Advertencia, La (Pardo Bazán), 685
Aesthetik (Hegel), 412
Aficiones peligrosas (Pardo Bazán), 662
Afra (Pardo Bazán), 690
Afrancesado, El (Alarcón), 365, 366
África (Iradier), 816
Ágata (Pérez Nieva), 797
Agente de matrimonios, El (López de Ayala y Arrieta), 163
Aggeler, William F., 323
Agua, azucarillos y aguardiente (Ramos Carrión y Chueca), 136, 173, 175

- Agua pasada...* (Rodríguez Correa), 702
 Aguado, imprenta, 861
 Aguado Nayle, L. Rosa, 920
Aguas fuertes (Palacio Valdés), 775, 776
 Agudiez, Juan Ventura, 712, 824
 Aguilar, Juan de Dios, 323
 Aguilar, Pascual, 704
 Aguilar Piñal, Francisco, 323
 Aguilar Tejera, Ángel, 457
 Aguilar y Cano, Antonio, 323
 Aguilera Sánchez, Luis, 83, 90
 Aguiló y Fuster, Mariano, 859
 Aguinaga Alfonso, Magdalena, 457, 712
 Aguirre, J. M., 323
 Agustín, San, 638
 Ahrens, H., 41
 Aicardo, J. M., 916
 Ainé, Rosny, 22
Aire (Pardo Bazán), 690
Aires da miña terra (Curros), 305
Aires de mar (AcebaI), 455, 702, 797
Aita Tettauen (Pérez Galdós), 524, 527, 588
¡Ajajú! (Coloma), 747
Ajorca de oro, La (G. A. Bécquer), 381
 Akers, John, 457
Al autor de "La musa abandonada" (Reina), 311
Al fin se casa la Nieves o Vámonos a la venta del Grajo (R. de la Vega y Bretón), 136
Al primer vuelo (Pereda), 441, 447, 449
Alá pola alta noite (R. de Castro), 296, 298
 Alarcón, Pedro Antonio de, xxix, xlix, 5, 7, 8, 12, 14, 81, 134, 181, 184, 211, 220, 226, 228, 319, 364-375, 413, 416, 417, 418, 419, 424, 425, 426, 430, 432, 433, 436, 437, 439, 441, 457, 458, 461, 465, 473, 474, 537, 538, 540, 697, 700, 708, 709, 768, 811, 816, 818, 821, 824, 854, 881, 892, 899, 914
 Alarcos Llorach, Emilio, 712, 731
 Alas, Adolfo, 712
 Alas, Leopoldo. Véase Clarín.
 Alba, duque de, 183
 Alba, Santiago, 55
 Albareda, José Luis, xxiv, 871
 Albéniz, Isaac, 160, 184
 Albéniz, Pedro, 161
 Alberola, A., 730
 Albert Robatto, Matilde, 323
 Alberti, Rafael, 309
Alborada (N. P. Díaz), 290
 Alborg, Juan Luis, 184, 458
Álbum-Abanico (Clarín), 621
Álbum de la Caridad de los Juegos Florales de La Coruña en 1861, 85, 90, 294
Álbum de Señoritas, 211
Álbum de viejo (Palacio Valdés), 913
 Alcalá Galiano, Antonio, 184, 215, 220, 223, 275, 349, 352, 353, 356, 362, 363, 423, 425, 458, 591
Alceste (Pérez Galdós), 125, 126
Aldea de San Lorenzo, La (Baró), 797
 Aldea Gimeno, Santiago, 323
Aldea perdida, La (Palacio Valdés), 769, 774
Alegoría (A los trabajadores) (Ortiz), 67
 Alegre, G., 92
Alegría de la huerta, La (M. Paso, García Álvarez y Chueca), 140, 176
Alegría del capitán Ribot, La (Palacio Valdés), 773, 774
 Aleixandre, Vicente, 274
 Alejandro II, 790
 Alemón y Dorreguiz, 824
 Alenda y Mira, Jenaro, 217
 Alexis, Paul, 22
 Alfaro, Manuel Ibo, 818, 824
 Alfieri, J. J., 591
 Alfieri, Vittorio, 215, 221
 Alfonso XII, 533
 Alfonso XIII, 208, 225
 Alfonso, Graciliano, 217
 Alfonso, Luis, 535, 541, 547, 745, 749
Algúns din: ¡Miña terra! (R. de Castro), 300, 301
 Alhama, Manuel. Véase Wanderer.
 Alí Bey el Abasí. Véase Badía Leblich, Francisco Domingo.
 Alier, Roger, 90, 184
Aljófár, La (Pardo Bazán), 686
 Allegra, Giovanni, LII, 323, 458
Alma (M. Machado), xxii, 316, 321
Alma andaluza (Sánchez Rodríguez), 321

- Alma contemporánea* (Llanas Aguillanedo), XL, 800
- Alma de Cándido, El* (Pardo Bazán), 689
- Alma dormida, El* (Pérez Nieva), 454, 761, 797
- Alma en pena, El* (Campoamor), 274
- Alma en pena, El* (S. Rueda), 706
- Alma Española*, 319
- Alma montañesa. Cuentos aragoneses* (López Allúe), 455
- Alma y vida* (Pérez Galdós), 124, 125, 126, 129, 130
- Almagro, Manuel, 804, 807, 821, 824
- Almanaque de Las Provincias*, 762
- Almanaque-Álbum de la Ilustración Española y Americana*, 702
- Almas ausentes* (Martínez Sierra), 702, 800
- Almas distintas* (J. O. Picón), 708, 741
- Almas y cerebros* (Gómez Carrillo), 312
- Almas y paisajes* (M. Bueno), 800
- Almeida, Leonor de, marquesa de Alorna, 221
- Almela Boix, Margarita, 712
- Almela y Vives, Francisco, 90, 323
- Almendros Camps, José, 310
- Almirall, Valentí, 78, 79
- Almuiña, Celso, 90
- Alonso, Amado, 591
- Alonso, Dámaso, 211, 278, 306, 323, 876, 881, 920
- Alonso, Martín, 323
- Alonso Cortés, Narciso, 184, 286, 323
- Alonso Montero, Jesús, 323
- Alrededor del mundo*, 816
- Altadill, Antonio, XXI
- Altamira, Rafael, XXVIII, XXXIX, 27, 40, 43, 44, 45, 51, 52, 54, 56, 321, 643, 702, 708, 774, 896, 912, 916, 917
- Alternativa, La* (S. Rueda), 705
- Alvar López, Manuel, 184, 591
- Álvarez, Miguel de los Santos, 225, 226
- Álvarez Barrientos, Joaquín, 184, 458
- Álvarez Cabrera, José, 824
- Álvarez de Castro, Mariano, 510, 511
- Álvarez de Cienfuegos, Nicasio, 214, 220, 889
- Álvarez Guerra, J., 824
- Álvarez Pérez, José, 816, 824
- Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín, 125, 175, 177
- Amadeo I* (Pérez Galdós), 502, 506, 531
- Amadeo I de Saboya, 232, 418, 746, 896
- Amador de los Ríos, José, XXXIV, LII, 214, 220, 864, 865, 874, 920
- Amanecer, El* (Pina y Bohigas y Gaztam-bide), 166
- Amante de los maestros, El* (Codoñer), 222
- Amanantes de Teruel, Los* (J. E. Hartzenbusch y Bretón), LXVI, 159
- Aniats* (Margueritte), 792
- AMDG (Pérez de Ayala), 431
- Amenaza, La* (Pardo Bazán), 686
- Amer, Victoriano, 84
- América, La*, XXIII, 363, 871
- Amézaga, Elías, 824
- Amicis, Edmundo de, 703
- Amiel, 900
- Amigas del doctor, Las* (Sánchez Pérez), 797
- Amigo de la Muerte, El* (Alarcón), 364, 365, 366, 368, 369-370, 371, 372
- Amigo Manso, El* (Pérez Galdós), 208, 488, 534, 541-543, 544, 551, 579, 625
- Amo y criado* (Tolstoi), 785, 904
- Amor* (M. Bueno), 708
- Amor de artista* (Benavente), 147
- Amor postal* (Muñoz Pabón), 455
- Amor puesto a prueba* (Valera), 121
- Amor que mata* (Navarrete), 708
- Amor y ciencia* (Pérez Galdós), 125, 126
- Amor y el almuerzo, El* (Olona y Gaztam-bide), 167
- Amor y misterio* (Olona y Oudrid), 168
- Amor y pedagogía* (Unamuno), 907
- Amor y Vázquez, José, 461, 839, 844
- Amor' è furbo* (Clarín), 616
- Amores, Los* (López Bago), 753
- Amores cativos* (R. de Castro), 296
- Amores de Florita, Los* (J. Ochoa), 455
- Amores García, Monserrat, LII, 712, 824
- Amorós, Andrés, 591, 712, 724, 824
- Amorós, Juan Bautista. Véase Lanza, Silverio.

- Ana Karenina* (Tolstoi), 778
Anacreonte, 213, 216, 217, 218
Anacreonte hispano-revolucionario, *El* (Coll y Vehí), 218
Anacreónticas de última hora (González de Tejada), 218
Anales de Ciencias Médicas, 34, 37
Análisis del Quijote (V. de los Ríos), 860
Anarquistas literarios (Azorín), 919
 Anaya, Ángel, 862
 Ancelot, Jacques, 168
Andalucía (Velarde), 289
Andanzas y visiones españolas (Unamuno), 774
 Andersen, Hans Christian, 692
 Anderson, Ch. L., 824
 Andrenio. Véase Gómez de Baquero, Eduardo.
 Andrés Alonso, Rosa M.^a, 824, 827
 Andrés Espala, Gregorio, 815
 Andrés y Andrés, Marcelino, 802, 815
 Andreu, Alicia G., 458, 591
 Andueza, José M.^a, 167
Ángel caído, *El* (Zahonero), 758
Ángel de la guarda, *El* (Alarcón), 365, 366
Ángel Guerra (Pérez Galdós), 431, 489, 534, 565, 578, 785, 793, 893
Ángel y el diablo, *El* (Trueba), 708
 Angiolillo, 47
¡Ánimo, compañeros! (R. de Castro), 297
Anomalías de los criminales, *Las* (Morote), 57
 Ansorena, Luis de, 67
Antes, ahora y después (Mesonero Romanos), 377, 378
Antiguamente (Pardo Bazán), 687
Antología de poetas hispanoamericanos (Menéndez Pelayo), 875, 877
Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días (Menéndez Pelayo), 855, 875, 877, 879, 880, 882
Antón Caballero (Pérez Galdós), 125
Antonia Fuertes (Armada y Losada), 759, 760
Año en Spitzberg, *El* (Alarcón), 368, 371
Año literario, *El* (Yxart), 917
Año pasado por agua, *El* (R. de la Vega), 137, 178
Año sin juicio, *El* (Ramos Carrión y Pina Domínguez), 137
Año triste, *El* (Lanza), 710
 Añón, Francisco, 293, 306
Años de aprendizaje de Guillermo Meister (Goethe), 500
¡Apaga! (Lanza), 711
Aparecidos, *Los* (Arniches, Lucio y Fernández Caballero), 140, 176
 Aparici Llanas, Pilar, 458
Aphrodite (Louys), 766
Apolo en Pafos (Clarín), xxv, 640, 901
Apología de Sancho Panza (Cavia), 88
Apólogo (Pardo Bazán), 690
Apostólicos, *Los* (Pérez Galdós), 484, 517
 Apráiz, Julián, 217, 323
Aprensiones (Clarín), 622
Apuntes autobiográficos (Pardo Bazán), 361, 362, 665, 667
Apuntes para la historia de la caricatura (J. O. Picón), 740
Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas (Valera), 420, 886
Apuntes y estudios sobre la Instrucción Pública en España y su reforma (Macías Píccavea), 55
Aquí va a haber algo gordo o La casa de los escándalos (R. de la Vega y J. Jiménez), 136
 Ara Torralba, Juan Carlos, 323, 324, 824, 825
 Aracri, Domingo, 156
 Aragón, Rafael de, 817, 825
 Aramis. Véase Bonafoux, Luis.
 Arana, Vicente, xxx, 85
 Aranda, Eusebio, 324
 Arango, M.^a Purificación, 90
 Aranguren, José Luis López, 712
Araña negra, *La* (Blasco Ibáñez), 762, 763
 Araquistáin, Juan Venancio, xxx
Araucana, *La* (Ercilla), 849
 Araújo Costa, Luis, 90, 894
Árbol de Diana, *El* (Martín y Soler), 152

- Arboleda, Joseph R., 324
 Arbolea, Maximiliano, 712
 Arce, Joaquín, LII, 324
 Archer, Robert, 712
Archimillonario, El (Clarín), 900
 Arderius, Francisco, 133, 134, 170, 171, 172, 182, 184, 825
 Arellano, Jorge Eduardo, 920
 Arenal, Concepción, 223
 Arencibia, Maude, 602
 Arencibia, Yolanda, 591
 Aretino, Pedro, 860
 Arévalo Rodríguez, Joaquín de, 752, 758
 Argensola, Bartolomé Leonardo de, 848
 Argensola, Lupercio Leonardo de, 848, 920
 Argote de Molina, 860
 Arguijo, Juan de, 274
Argumento (Pardo Bazán), 690
Arias tristes (J. R. Jiménez), xxvi, 316, 321
 Aribau, Buenaventura Carlos, xxxiv, 853, 854, 858
 Arin y Goneaga, Valentín de, 183, 184
 Aristóteles, 575, 576, 879
 Arjona, J. H., 591
 Arjona, Manuel M.^a de, 220
 Armada y Losada Juan, marqués de Figueroa, 747, 758, 759, 760, 825
Armadura, La (Pardo Bazán), 690
 Armas Ayala, Alfonso, 712
 Armengol Coll, P. Francisco, 819, 820, 825
Armengol y Cía (Ortega y Munilla), 750
 Armíño, Mauro, 324
 Armistead, S., 458
Armonías y cantares (Ruiz Aguilera), 250, 255
 Arnáiz, Palmira, 591
 Arnao, Antonio, 68, 157, 180, 183, 184, 206, 242, 247, 248, 249, 252, 259, 264, 286, 323, 376
 Arnau, Juan, 184
 Arnedo, Luis, 175, 177
 Arniches, Carlos, 116, 136, 137, 140, 141, 174, 175, 176, 177, 178, 568
 Arolas, Juan, 310
Arpa del creyente, El (Campoamor), 275
Arpas mudas, Las (Núñez de Arce), 286
 Arrebola, Alfredo, 324
 Arriaga, Juan Crisóstomo, 155, 180
 Arribas Palau, Mariano, 825
 Arrieta y Corera, Emilio, 156, 157, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 175, 179, 180, 181, 182, 184, 185
 Arroyo Zapatero, L., 96
Arroz y gallo muerto (Pereda), 442
Arroz y tartana (Blasco Ibáñez), 762, 763, 765, 797
 Arrúe, Alejandro, 217
Arte de amar (Ovidio), 880
Arte de hablar en prosa y verso (Gómez Hermosilla), 216
Arte de leer, El (Clarín), 903
Arte del periodista, El (Mainar), 63
Arte escénico en España, El (Yxart), 917
Arte poética (Príncipe), 225
Arte y Letras, 626, 905
Arte y los artistas contemporáneos en la Península, El (Tubino), 8
 Arteaga, Esteban, 180
Artículo de fondo, El (Pérez Galdós), 699
 Artigas, Miguel, 875, 877, 920
 Artis, José, 185
Artista, El, 378
 Artola, Miguel, 458
Artuña (Lanza), 798
 Arús, Rossend, 89, 143
As Torres de Oeste (R. de Castro), 298
Ascetismo (Palacio Valdés), 776
Asclepigenia (Valera), 121
 Asensio y Toledo, José M.^a, 857, 860
Asesinos, Los (López Bago), 755
Así hablaba Zaratustra (Nietzsche), 431
Así se escribe la historia (Campoamor), 274
 Asís, Francisco de, 787
 Asís Garrote, M.^a Dolores, 591
Asistente, El (Alarcón), 365, 366, 367
 Asquerino, Eduardo, 222, 871
 Asquerino, Eusebio, 222
 Astorga, Emmanuele de, 152
 Asún, Raquel, 90, 458, 712, 920
Atahualpa (E. Barrera), 157, 158
Atavismos (Pardo Bazán), 686
Ateneo, 456
Atila (Gaspar), 110

- Atkinson, William C., 458
 Atlee, A. F. M., 727
Au bonheur des dames (Zola), 765
 Aub, Max, 324
 Auber, Daniel, 168
 Aubert, Paul, 90, 168, 324
Audaz, El (Pérez Galdós), 416, 428, 436, 482, 490, 491, 492, 494, 503
 Audrán y Vidal, 140
 Auerbach, Erich, 90
 Augier, Émile, 13
 Aullón de Haro, Pedro, 324
¡Aún dicen que el pescado es caro! (Soro-lla), xxxviii
Aunque no alcancen gloria (R. de Castro), 300
Aurora, La, 76, 82
Ausencia del diablo, La (Lanza), 708
Auto de los Reyes Magos, 865
Autobiografía (Claret), 357
Autógrafos (G. A. Bécquer), 212
Autorretrato (Villaespesa), 312
 Avalu-Arce, Juan Bautista, 476, 591
Ave Maris Stella (Historia montañesa del siglo XVIII) (Escalante), 454, 455
Avecilla (Clarín), 615
Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox (Baroja), 797, 888
 Ávila Arellano, Julián, 185, 591
 Aviraneta, Eugenio de, 353
Aviraneta o la vida de un conspirador (Baroja), 353
Avisos (Barrionuevo), 855
Ayacuchos, Los (Pérez Galdós), 523
 Ayala, Francisco, 90
 Ayala Aracil, M.^a Ángeles, 458
Ayer, hoy y mañana (A. Flores), 439
 Ayerbe, marqués de, 351, 354
Ayes del alma (Campoamor), 239, 274, 275
 Ayguals de Izco, Wenceslao, 222, 412
 Aza, Vital, 66, 67, 138, 174, 227, 228, 229, 230, 232, 234, 236, 324
 Azanza, Miguel José de, 347, 351, 355, 458
 Azaña, Manuel, 43, 409, 458, 476, 920
Azar, El (Pardo Bazán), 691
 Azara, Félix de, 801, 807
 Azara, José Nicolás de, 348, 352, 354, 458
 Azcárate, Gumersindo de, 38, 40, 51, 52, 56, 352, 431, 435, 742, 869, 872, 874
 Azcárraga, Marcelo, 48
 Azcona, Agustín, 166, 167
 Azorín, xxvi, xxvii, xl, 51, 52, 53, 62, 88, 90, 145, 278, 302, 303, 315, 316, 317, 320, 321, 324, 353, 639, 645, 657, 679, 685, 710, 712, 757, 774, 795, 798, 800, 825, 895, 907, 909, 912, 915, 917, 919, 920
Azul... (R. Darío), xxvi, 306, 312, 315, 889, 890
 Baasner, Frank, lII
 Bacarisse, Salvador, 591
Bachiller Corchuelo, El, 506
 Bachoud, A., 825
 Badía Leblich, Francisco Domingo, 802, 810, 815, 823, 825
Baile, El (Campoamor), 274
Baile de Luis Alonso, El (Burgos y J. Jiménez), 174, 176
Bailén (Pérez Galdós), 484, 504, 510
Bajo la losa (Pardo Bazán), 688
Bajo la parra (S. Rueda), 797
Bajo y el principal, El (Fernández Villegas), 144
 Bajtin, Mijail M., 591, 790
Balada de la luz, La (Sellés y Vives), 140, 177, 178
Baladas españolas (Barrantes), 206, 252
 Balaguer, Víctor, xxx, 79, 84, 85, 90, 160, 353, 708
 Balart, Federico, 8, 29, 61, 282, 912, 913
 Balart, Gabriel, 169
 Balaye, Simone, 341
 Balbín Lucas, Rafael de, 324, 325, 875, 878
 Baldanazo y Topete, Arturo, 825
 Balenchana, José Antonio de, 858
Balido del zulú, El (Granés), 140, 177
 Ballantyne, Margaret Ann, 91
 Ballesteros Gaibrois, Manuel, 825
 Balmes, Jaime, 319
 Balmis, Francisco Xavier, 801
 Balseiro, José A., 459
 Balzac, Honoré de, xxxviii, xlix, 3, 6, 9, 12, 13, 16, 24, 25, 119, 365, 393, 411, 412,

- 413, 421, 530, 540, 546, 558, 567, 627, 630, 634, 684
- Bances Cándamo, Francisco, 151
- Banda de trompetas, La* (Arniches y López Torregrosa), 177
- Banda Tarradellas, F., 96
- Bandera, C., 712
- Bandera Federal*, 762
- Banqueroute du Naturalisme, La* (Brunetière), 777
- Banquete de boda* (Pardo Bazán), 687, 690
- Baños del Sardinero a vista de castellano rancio, Los* (Pereda), 442
- Baquero Escudero, Ana Luisa, 459, 712, 713, 825
- Baquero Goyanes, Mariano, 91, 457, 459, 592, 713, 825
- Baráibar y Zumárraga, Federico, 217
- Baralt, Rafael M.^a, xxviii
- Barateros, Los* (M. J. de Larra), 377
- Barba Azul* (Perrault), 134
- Barbadillo, M.^a Teresa, 324
- Bárbara* (Pérez Galdós), 125, 126
- Barbera, Salvador, 825
- Barberillo de Lavapiés, El* (L. M. de Larra y Barbieri), 163, 166, 169, 173
- Barbero de Sevilla, El* (Rossini), 154
- Barbey d'Aurevilly, J.-A., 652, 681.
- Barbier, J., 168
- Barbieri, Francisco Asenjo, 134, 136, 138, 156, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 857
- Barbosa du Bocage, Manuel M.^a, 221
- Barce Benito, Ramón, 185
- Barceló Jiménez, Juan, 920
- Bardón y Gómez, Lázaro, 825
- Bargiela, Camilo, 705
- Barja, César, 324, 434, 459, 713
- Bark, Ernesto, xl
- Baró, Teodoro, 797
- Baroja, Pío, xxvi, 51, 53, 62, 63, 120, 129, 315, 353, 363, 430, 592, 639, 662, 679, 710, 742, 747, 797, 798, 800, 826, 888, 907
- Barquerillo, El* (López Silva, Jackson Veyán y Chapí), 175
- Barrabás* (Zahonero), 758
- Barraca, La* (Blasco Ibáñez), 762, 763, 764, 765, 766, 797
- Barrantes, Vicente, 206, 242, 252, 324
- Barras y Aragón, Francisco de las, 801
- Barreiro, Agustín, 834
- Barrenechea, Ana M.^a, 459
- Barrera, Cayetano Alberto de la, 852, 857, 861, 864, 865, 877
- Barrera, Enrique, 157, 158
- Barrera Masaver, Antonio, 185
- Barrero Pérez, Óscar, 826
- Barrés, Maurice, 781
- Barrio Martín Retortillo, Pilar, 592
- Barrionuevo, Jerónimo, 855
- Barrios bajos, Los* (López Silva), 228, 231, 233
- Barrios y Carrión, Leopoldo, 826
- Barroso, Fernando J., 713
- Bartrina, Joaquín M.^a, xxxv, 282
- Baselga y Ramírez, M., xxxv
- Basili, Basilio, 155, 161, 168
- Basta, nulleres, eu ben vos conozco* (Pondal), 304
- Bastinos, Antonio Julián, 704, 709
- Bastús, Joaquín, 185
- Batalla de Alcolea, La* (Leiva), 353
- Batalla de Don Carnal y Doña Cuaresma* (Arcipreste de Hita), 880
- Batalla de los Arapiles, La* (Pérez Galdós), 504, 512
- Bateo, El* (A. Domínguez, A. Paso y Chueca), 177
- Bates, 803, 821
- Batteux, Charles, 180, 214
- Baturrillo*, 911
- Baudelaire, Charles, 15, 27, 28, 29, 30, 91, 209, 284, 311, 312, 634, 900
- Baudry de Saunier, Charles-Louis, 849, 850, 853
- Bauer, Beth Wietelmann, 713
- Baumann, Émile, 781
- Baumgarten, 878
- Bayo, Ciro, 826
- Bazin, René, 781
- Bécarud, Jean, 713, 826
- Becker, George J., lII
- Becker, Jerónimo, 701

- Bécquer, Gustavo Adolfo, XXI, XLIII, XLIX, 28, 29, 30, 64, 112, 204, 207, 208, 210, 211, 212, 216, 218, 219, 240, 241, 243, 245, 251, 254-273, 280, 282, 286, 289, 296, 298, 302, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 324, 325, 339, 340, 371, 376-394, 459, 587, 696, 697, 708, 871
- Bécquer, Valeriano, 385, 459
- Beethoven, Ludwig von, 651
- Beguín, Albert, 91
- Behiels, Lieve, 592
- Belic, Oldrich, 459
- Bella Easo, La* (Campián-Amézaga), 454
- Bella Elena, La* (Meilhac y Halévy), 134
- Belleza en el lenguaje, La* (Armada y Lozada), 759
- Belleza ideal, La* (Alarcón), 365, 367, 368
- Bellido Navarro, Pilar, 91, 325, 713
- Bellini, Giuseppe, 715, 832
- Bellini, Vicenzo, 153, 159, 161, 167
- Bello, Andrés, 216, 325
- Belloch y Vivó, Juan, 819
- Bellogín, A., 325
- Belmonte y Bermúdez, Luis, 155, 168
- Beltrán* (E. Ochoa), 378
- Beltrán, Luis, 713
- Benavente, Jacinto, XLVII, 62, 69, 110, 116, 141, 146-150, 709, 800, 894
- Benedictino* (Clarín), 619
- Beneficencia, la filantropía y la caridad, La* (Arenal), 223
- Benet, Juan, 569
- Benicio Navarro, F., 418
- Benítez, Cristóbal, 805, 806, 807, 812, 813, 814, 816, 820, 822, 826
- Benítez, Rubén, LII, 325, 459, 592, 826, 829
- Benítez de Lugo, Antonio, 857
- Benlliure, Mariano, 89
- Benot, Eduardo, XLIII, 182, 185
- Bensei que non hai nada* (R. de Castro), 296
- Bensoussan, Albert, 91, 186, 920
- Bensoussan, Mathilde, 459
- Berceo, Gonzalo de, 849, 881
- Berenguer, Ángel, 186
- Berenguer Carisomo, Arturo, 325, 459
- Bergeroth, 130
- Bergnes de las Casas, Antonio, 216
- Bergson, Henri, 652, 660, 780, 784
- Berkowitz, H. Chonon, 91, 186, 459, 592
- Bermejino prehistórico o las salamandras azules, El* (Valera), 692, 693
- Bermejo Marcos, Manuel, 920
- Bermúdez de Castro, Salvador, 319
- Bernabéu, Albert S., 826
- Bernáldez, Andrés, 857
- Bernard, Claude, 26, 37, 91, 427, 753
- Berriatúa, Luciano, 157, 159
- Bertrán, Marcos Jesús, 186
- Beser, Sergio, 91, 186, 460, 713, 714, 826, 920, 922
- Bessiere, Irene, 460
- Besteiro, Julián, 43
- Bête-humaine, La* (Zola), 901
- Betoret-París, E., 826
- Beyrie, Jacques, 91, 460, 592
- Bibliografía Hispanolatina clásica* (Menéndez Pelayo), 876, 877, 881
- Biblioteca Aurora*, 704
- Biblioteca Castellana*, 849
- Biblioteca Castellana, Portuguesa y Provenzal*, 848
- Biblioteca Catalana* (Aguiló), 859
- Biblioteca Clásica* (Hernando), 855
- Biblioteca de Autores Españoles*, xxxiv, 849, 850, 853, 854, 863
- Biblioteca de El Productor*, 144
- Biblioteca de Escritores Aragoneses*, 859
- Biblioteca de Escritores Granadinos* (Gutiérrez de la Vega), 858
- Biblioteca de Traductores Españoles* (Menéndez Pelayo), 873
- Biblioteca del Renacimiento Literario*, 752
- Biblioteca Diamante*, 704
- Biblioteca Ibero-Americana*, 704
- Biblioteca Mignon*, 702, 704, 800
- Biblioteca Selecta*, 704
- Biblioteca Valentina*, 859
- Biblioteca Venatoria* (Gutiérrez de la Vega), 859
- Bibliotheca d'obretes singulars del bon temps de nostra llengua* (Aguiló), 859
- Bibliotheca Española*, 849

- Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart*, 849
- Bibliothèque Méridionale*, 866
- Bieder, Maryellen, 186
- Bien está que fuera tu tierra* (Cernuda), 581
- Bilbao, José, 156
- Bilis* (Bonafoux), 908
- Billick, David, 325
- Biografía de don Hugo de Moncada* (Blasco Ibáñez), 762
- Bión, 217
- Bizcarrondo, Marta, 96, 99
- Bizet, Georges, 140
- Björnson, Björnsterne, 144
- Blair, Hugh, 325, 350
- Blanc, Mario A., 325
- Blanca, infanta, 235
- Blanca de Lara* (Scarlatti), 155
- Blanco, Alda, 592
- Blanco Aguinaga, Carlos, LII, 592, 826
- Blanco Asenjo, XXIX, 80
- Blanco de la Lama, M.^a Asunción, 460, 714
- Blanco García, P. Francisco, XXX, LII, 113, 180, 182, 186, 206, 215, 239, 240, 244, 245, 325, 714, 759, 770, 826, 916, 920
- Blanco White, José M.^a, XXIX, 350, 354, 356, 357
- Blanco y Negro*, 66, 683, 702, 777, 797
- Blancos y negros* (Campion-Amézaga), 454, 455, 796
- Blancura de Pierrot, La* (Benavente), 148
- Blanquat, Josette, 186, 714, 826, 921
- Blanqueros, Los* (Dicenta), 705
- Blas y Ubide, Juan, 454, 455, 795
- Blasco, Eusebio, XXIX, 67, 80, 133, 134, 141, 170, 171, 172, 186, 228, 231, 233, 234, 238, 308, 325, 700, 709, 896
- Blasco Ibáñez, Vicente, L, 88, 413, 431, 437, 709, 761-766, 771, 775, 796, 814, 826
- Blasco Pascual, Javier, 91, 98, 325, 326, 335
- Blasones y talegas* (Pereda) 442
- Blecu, José Manuel, 326, 460
- Bleiberg, Germán, 91, 334, 722
- Blest Gana, Guillermo, XXVIII
- Bloy, Leon, 781
- Bly, Peter A., 460, 473, 592, 593, 594, 598, 602, 603, 606, 826
- Boabdil, último rey de Granada* (Saldoni), 155, 156
- Boada y Romeu, 826
- Boado Sánchez, Pedro, 289
- Boatfield, Helen C., 465
- Bobadilla, Emilio, 709, 714, 777, 908, 911, 912, 914, 915, 916, 919, 921
- Bobes Naves, M.^a Carmen, 714
- Boccherini, Luigi, 152
- Boceto literario* (Revilla), 428
- Bocetos al temple* (Pereda), 440, 442, 443
- Bocetos de brocha gorda* (Polo y Peyrolón), 454
- Boda, La* (Pardo Bazán), 685
- Boda de espectros, La* (S. Rueda), 705
- Boda de Luis Alonso, La* (Burgos y J. Jiménez), 173, 174, 176
- Boda de Yolanda, La* (Sudermann), 144
- Boda eterna (la Nochebuena de Don Juan), La* (Zamacois), 708
- Bodas de almas* (J. O. Picón), 741
- Bodas de Juanita, Las* (Olona y Sánchez Allú), 168
- Bodas fúnebres. (Cuento macabro)* (A. Sawa), 756
- Bodas reales* (Pérez Galdós), 504, 523
- Bodin, Louis, 801
- Bofarull, Antonio de, 82, 84, 91
- Bofarull y de Sartorio, Manuel de, 856
- Bofarull y Mascaró, Próspero de, 856
- Bofarull y Sans, Francisco de, 856
- Bofetada, La* (Oller), 178
- Boggiero, Basilio, 218
- Bohemia* (Azorín), 706, 800
- Boheme, La* (Puccini), 178
- Bohigas, Pedro, 186, 734
- Böhl de Faber, Cecilia. Véase Caballero, Fernán.
- Böhl de Faber, Juan Nicolás, 313, 851, 852, 853, 921
- Boletín de Espectáculos*, 72
- Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 37, 41
- Boletín de la Real Sociedad Geográfica de Madrid*, 816
- Bon soir, monsieur Pantalon*, 168

- Bonafoux, Luis, xxviii, 709, 757, 901, 908, 914, 919
- Bonaparte, José, 153
- Bonelli, Emilio, 810, 812, 816, 827
- Bonet, Laureano, lii, 91, 101, 457, 460, 472, 592, 714, 827, 921
- Bonet Correa, Antonio, 326
- Bonilla y San Martín, Adolfo, 460, 860, 866, 875, 877, 878
- Bonnat, Agustín, 365
- Bonnefoy, Ives, 98
- Bono y Serrano, Gaspar, 218
- Bonoris, Napoleón, 170
- Bonzi, Lidia, 186
- Borao y Clemente, Jerónimo, xxii, 82, 91, 118, 203, 859
- Borbón, Francisco de Asís de, 487
- Bordeaux, Henri, 781
- Bordes García, S. C., 92
- Borges, Jorge Luis, 457, 460
- Borgoñona, La* (Pardo Bazán), 689
- Boring, Phyliss Z., 714
- Borja, Carmen, 92, 326
- Boroña* (Clarín), 620, 786
- Borrachos, Los* (Velázquez), 484
- Borrego, Andrés, xxxiii, 54, 92
- Borrell, Félix, 183, 186
- Borrell Vidal, José, 183, 186
- Borrones ejemplares* (Polo y Peyrolón), 454
- Bos amores* (R. de Castro), 296, 298
- Boscán, Juan, 879, 881
- Bosch, Rafael, 592
- Bosquejillo de la vida y escritos* (Mor de Fuentes), 351, 356
- Botrel, Jean-F., lii, 92, 97, 326, 460, 461, 714, 717, 827, 921
- Boudreau, Harold L., 592
- Bouguer, Pierre, 801
- Bourdieu, Pierre, 92
- Bourget, Paul, 21, 92, 660, 674, 681, 758, 778, 779, 781, 784, 786, 788, 791, 792, 794, 795, 899, 900
- Bousoño, Carlos, 326
- Boussagol, G., 592
- Bouterweck, Friedrich, xxxiv, 868
- Boutroux, Émile, 652, 780, 784
- Bouza Brey, Fermín, 326, 328
- Bowle, John, 860
- Bowman, Frank P., 593, 827
- Boy* (Coloma), 745
- Boyer, Denis, 714
- Bozal, Valeriano, 92
- Brandno-Teixeira, 783
- Bravías, Las* (Fernández Shaw, López Silva y Chapí), 177
- Bravo, Emilio, 169
- Bravo-Villasante, Carmen, 457, 461, 593, 714, 827, 921
- Breidenbach, Michael, 326
- Brent, Albert, 715
- Bret-Heste, Francis, 703
- Bretón, Tomás, 116, 136, 156, 157, 158, 159, 160, 164, 174, 175, 179, 180, 181, 182, 186, 187
- Bretón de los Herreros, Manuel, xxxvi, 132, 161, 162, 168, 179, 187, 218
- Breve definición del cuento* (Valera), 691
- Breve extracto de la vida del general Mina* (Pardo Bazán), 361
- Brey, Gérard, 324
- Briesemeister, Dietrich, 326
- Briggs, Asa, lii
- Brinckmeier, Eduard, 849
- Broma, La*, 228, 230, 232, 234
- Brooks, J. L., 593, 827
- Broto Salanova, Justo, 326, 827, 835
- Brown, Donald Fowler, 715
- Brown, M. Gordon, 921
- Brown, Reginald F., 461
- Brown, Rica, 326
- Bruja, La* (Chapí), 173, 174, 181
- Brujas, Las* (Pereda), 708
- Brull, Apolinar, 158, 175, 176, 178
- Brunetière, Ferdinand, 12, 26, 777, 778, 781, 784, 894, 900
- Buchner, Ludwig, 37
- Buckley, Ramón, 461
- Buen callar, El* (Feliú y Codina), 116
- Buen paño, El* (Muñoz Pabón), 455
- Buen sentido, El* (Pérez Nieva), 761
- Buena fama, La* (Valera), 694, 747
- Buena gloria, La* (Pereda), 442
- ¡Buena pesca!* (Alarcón), 365, 366

- Buena sombra, La* (J. y S. Álvarez Quintero y Brull), 175, 176
- Buenas noches, señor don Simón* (Olona y Oudrid), 163, 168
- Buenaventura, La* (Alarcón), 365, 368
- Bueno, Juan José, 214
- Bueno, Manuel, 706, 708, 710, 800
- Buenos tiempos, Los* (Pardo Bazán), 687, 690
- Buenos y los sabios, Los* (Campoamor), 898
- Buey suelto, El* (Pereda), 7, 418, 429, 435, 440, 443, 450
- Buffon, Georges-Louis Leclerc, conde de, 801
- Bugliani, Américo, 187, 721
- Buhardilla, La* (J. O. Picón), 740
- Bull, William E., 921
- Bulletin Hispanique*, 866
- Buonarrotti, Miguel Ángel, 585
- Burell, Consuelo, 734
- Burgos, Francisco Javier de, 174, 176, 177, 216
- Burguete, Sol, 187
- Burne-Jones, Edward, 28
- Burriel, P. Andrés Marcos, 855
- Burton, 802, 803
- Busca, La* (Baroja), 63
- Buscapiés* (Azorín), 919
- Buscón, El* (Quevedo), 849
- Buscona, La* (López Bago), 753, 755
- Bush, Peter, 593
- Busquets, Loreto, 186, 187
- Bustamante* (Clarín), 615
- Bustillo, Eduardo, 67, 141, 228, 229, 232, 238, 326
- Butrón y de la Serna, Emilio, 811, 827
- Buylla, A., 92
- Buylla, J. B. A., 43, 54, 71
- Bynum, Brant B., 326
- Byron, George Gordon, lord, 65, 220, 245, 247, 365, 393, 421, 512, 757, 802, 889, 890
- Caamaño Bournacell, José, 326
- Cabal, Constantino, 715
- Caballé, Anna, 461
- Caballero, Fernán, xxi, 3, 254, 319, 372, 412, 413, 414, 436, 437, 439, 448, 452, 453, 454, 455, 701, 706, 745, 747, 768, 888
- Caballero de la niesa redonda, El* (Clarín), 617, 621
- Caballero de las botas azules* (R. de Castro), XLVIII
- Caballero del azor, El* (Valera), 694
- Caballero encantado, El* (Pérez Galdós), 126, 130, 488, 534, 565, 566, 582, 583, 584, 586, 587, 589
- Caballero venturoso* (Valladares de Valdelomar), 860
- Caballeros de la Tabla Redonda, Los*, 170
- Caballo blanco, El* (Pardo Bazán), 690
- Cabanillas, Ramón, 326
- Cabanyes, Manuel de, 216, 220, 221
- Cabañas, Pablo, 326
- Cabañas Alamán, Fernando, 185
- Cabellera de Laura, La* (Pardo Bazán), 690
- Cabezas, Juan Antonio, 715, 716
- Cabezas y calabazas* (Palacio, Rivera y Serra), 229
- Cabo primero, El* (Arniches, Lucio y Fernández Caballero), 140, 177
- Caboche, Charles, 351
- Cabra Loredó, M.^a Dolores, 92, 325, 459
- Cabrales Arteaga, José M.^a, 187, 461
- Cabrerizo, Mariano de, 412
- Cabrinety, José, 702
- Caccini, Giulio, 150
- Cacería real, La* (García Gutiérrez y Arrieta), 169
- Cacho Viu, Vicente, LII, 104, 921
- Cada noite eu chorando pensaba* (R. de Castro), 297
- Cadalso, José de, 213, 218, 376
- Cádiz* (Burgos y Chueca), 174, 175, 177
- Cádiz* (Pérez Galdós), 511, 512
- Caffarel Serra, Carmen, 92, 827
- Caída de las hojas, La* (Arnao), 249
- Caillois, Roger, 461
- Caja de música, La* (R. Gil), 315, 316, 914
- Cajita de conchas, La* (Palacio Valdés), 776
- Cal as nubes no espazo sin límites* (R. de Castro), 296
- Calandria, La* (Aza, Ramos Carrión y Chapí), 138

- Calatayud, M.^a Ángeles, 827
- Calatrava, Juan, 923
- Calavia, 422
- Caldara, Antonio, 152
- Caldera, Ermanno, LIII, 184, 331
- Calderón de la Barca, Pedro, 87, 113, 124, 150, 151, 152, 158, 285, 370, 651, 849, 850, 854, 862, 863, 865, 866, 876, 877, 881, 882, 883
- Calderón y su teatro* (Menéndez Pelayo), 875, 876, 882
- Calderone, Antonietta, 187
- Calleja, Saturnino, 717, 829
- Calvario* (A. Sawa), 756
- Calvario, El* (Acebal), 455
- Calvo, Rafael, 113
- Calvo Asensio, G., 187
- Calvo Carilla, José Luis, 326, 461, 824, 827
- Camacho, José F., 219
- Camacho, Tomás, 756
- Cámara, Miguel de la, 502
- Cambio de luz* (Clarín), 619, 620, 654, 659, 791
- Camino de la vida, El* (Tolstoi), 781
- Camino de los gatos, El* (Sudermann), 144
- Camino de perfección* (Baroja), 639, 907
- Caminos de la tarde* (Sánchez Rodríguez), 321
- Camisa del hombre feliz, La* (Valera), 747
- Camp, Jean, 461
- Caupanento, El* (Fernández Caballero, Olona e Inzenga), 164, 165
- Caupanadas, Las*, 176
- Campanario de mi aldea, El* (Reina), 311
- Campanas de Bastabales* (R. de Castro), 292
- Caupaña, La*, 915
- Campaña del Maestrazgo, La* (Pérez Galdós), 521
- Campillo, Narciso, 217, 326, 692, 702, 706
- Camió-Amézaga, Arturo, 453, 454, 455, 795, 796
- Campo, Conrado del, 183
- Campo-Alange, María, 326
- Campo Navas, José, 74
- Campoamar Forniellles, M., 827
- Campoamor. Ramón de, XLIII, 29, 31, 61, 65, 67, 68, 112, 203, 207, 208, 209, 225, 227, 236, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 250, 253, 254, 273-289, 312, 313, 314, 317, 327, 343, 354, 413, 530, 622, 702, 759, 768, 871, 895, 898, 899, 900, 901, 902, 906, 907
- Campomanes, Pedro R. de, 855
- Campos, Jorge, 187, 457, 458, 461
- Campos, José, 327
- Camprodón, Francisco, 163, 165, 166, 168
- Canalejas, Francisco de Paula, 45, 244, 422, 869, 912
- Canalejas, José, 55, 79, 874
- Canals, Salvador, 65
- Cancio Mena, Juan, 81
- Canción de carnaval* (Darío), 312
- Canción de la Lola, La* (R. de la Vega, Chueca y Valverde), 136, 176
- Canción del obrero* (Á. Ortiz), 67
- Cancionero* (Gil Parrado), 228
- Cancionero* (Gómez Manrique), 855, 865
- Cancionero catalán*, xxxv
- Cancionero de Palacio* (Parada y Barreto), 164
- Cancionero general* (H. del Castillo), 849, 851
- Canciones* (Heine), 242
- Canga Argüelles, José, 216
- Canibell, Eudardo, 715
- Cano, José Luis, 327
- Cano, Leopoldo, 115, 116, 229, 911
- Cánovas* (Campoamor), 275, 900
- Cánovas* (Pérez Galdós), 503, 504, 532, 533, 588
- Cánovas del Castillo*, Antonio, XXI, XXII, XXXVI, 47, 59, 70, 87, 147, 220, 417, 438, 461, 488, 502, 530, 533, 636, 759, 857, 874, 906, 914
- Cánovas y su tiempo* (Clarín), 640, 900, 901
- Cansera* (Medina), 67
- Cansinos-Asséns, Rafael, 827, 907, 921
- Cantadora, La* (Fernanflor), 705
- Cantares* (Clarín), 230
- Cantares* (M. de Palau), 255
- Cantares gallegos* (R. de Castro), 255, 291, 292-294, 295, 297, 300

- Cántaro y la jarra, El* (Gutiérrez de Alba), 223
- Cántico de la muerte, El* (Sudermann), 144
- Cantiga* (Curros), 306
- Cantigas de Santa María* (Alfonso X el Sabio), xxxv
- Cantó, Gonzalo, 174, 176
- Cantos Casenave, Marieta, 715
- Cantos de vida y esperanza* (Darío), xxvi, 146, 311
- Cantos populares españoles*, 866
- Cañamaque, Francisco de Paula, 827
- Cañas y barro* (Blasco Ibáñez), 762, 763, 766
- Cañete, Manuel, 113, 141, 182, 228, 247, 248, 263, 855, 858, 860, 874, 901, 907, 911, 913
- Cañizares, José, 151, 152
- Cao, Antonio F., 593
- Capa del estudiante, La* (Lustonó), 701
- Caparrós Benedicto, A., 96
- Capdepón, Mariano, 157, 158, 160
- Capitotazos* (Bobadilla), 908, 915
- Capitán araña, El*, 170
- Capitán de los charros, El* (Zahonero), 758
- Capitán Veneno, El* (Alarcón), 374, 375, 537
- Cappuana, Luigi, 756
- Capuletos y Montescos* (López Allúe), 455
- Cara de Dios, La* (Valle-Inclán), 797
- Caracteres históricos de la Iglesia española* (Fernando de Castro), 869
- Carafa, Michel, 154
- Caramaschi, Enzo, 95
- Carambola conyugal* (López Bago), 753
- Carandell, J. M.^a, 92
- Caravaggio (Michelangelo Merisi), xxxviii
- Carballo Calero, Ricardo, 92, 327, 339
- Carballo Picazo, Alfredo, 921
- Carbonell, Marta Cristina, 728, 732, 827, 831
- Carbonell, Pedro Miguel, 856
- Carbonero alcalde, El* (Alarcón), 365, 366, 368
- Cárcel de amor* (D. de San Pedro), 883
- Cardenal, Manuel, 715
- Cárdenas, Francisco de, 157
- Cardin, Alberto, 843
- Cardona, Rodolfo, 187, 461, 593, 601
- Carducci, Giosuè, 288
- Cardwell, Richard A., 326, 327, 328, 329, 335, 336, 338, 343, 593, 828
- Carenas, Francisco, 593
- Caricatura, La*, 908
- Carlos, príncipe, 284
- Carlos III, 168
- Carlos IV, 177, 355, 509, 801
- Carlos VI, 527
- Carlos VI en La Rápita* (Pérez Galdós), 524, 527
- Carlos VII, 233, 441, 517, 520, 522
- Carlson, Janina, 715
- Carlyle, Thomas, 653, 654, 783
- Carmela* (Granés), 140
- Carmela rediviva* (Matheu Aybar), 454, 795
- Carmena y Millán, Luis, 187
- Carmona Nenclares, F., 833
- Carnaza, La* (Zahonero), 758
- Carne de nobles* (López Bago), 755
- Carne importada* (López Bago), 753, 755
- Carne y alma* (Zahonero), 758
- Carnerero, José M.^a, 132
- Carnero, Guillermo, LIII, LV, 328
- Carnets d'enquêtes* (Zola), 5
- Carney, Hal, 187
- Carnicer, Ramón, 154, 161
- Caro, José Eusebio, 216
- Caro, Miguel Antonio, 217
- Caro Baroja, Julio, 93, 841
- Carratalá, Rafael, 67
- Carré, Michel, 168
- Carré Alvarellós, L., 328
- Carrera de obstáculos* (Clarín), 786
- Carreras, S., 236
- Carrère, Emilio, 314, 315
- Carrillo Alonso, Antonio, 328
- Carrión Gutiez, Manuel, LII
- Carrozino da vendere, Il* (Basili), 155
- Carta a mis amigos de Santander* (Menéndez Pelayo), 221
- Carta canta* (Aza), 138
- Carta de Florinda a su padre el conde don*

- Julián, después de su desgracia* (Caldaso), 376
- Carta del soldado, La* (Dicenta), 703
- Carta en que se trata de los Cata-Riveras* (Gallardo), 852
- Carta sobre la novela* (F. Shlegel), 412
- Cartas* (E. de Salazar), 856, 857
- Cartas a Hamlet* (Clarín), 903
- Cartas a los delincuentes* (Arenal), 223
- Cartas americanas* (Valera), 61, 889, 890
- Cartas de un estudiante. Las literatas I* (Clarín), 614
- Cartas infernales* (Estrañi), 230
- Cartas literarias a una mujer* (G. A. Bécquer), 212, 260, 265, 379
- Carteret, lord, 860, 862
- Cartucherita* (Reyes Aguilar), 455, 796
- Casa de Aizgorri, La* (Baroja), 120
- Casa de muñecas* (Ibsen), 144
- Casa y la calle, La* (Matheu Aybar), 454
- Casal, Julián del, 66
- Casaldiero, Joaquín, 187, 461, 472, 593, 601, 828
- Casamada, Manuel, 180
- Cassandra* (Pérez Galdós), 120, 125, 126, 488, 534, 566, 582, 583, 585, 586, 588, 589, 791, 917
- Casares, Carlos, 330
- Casares, Julio, 921
- Casares Rodicio, Emilio, 187, 188
- Casarse pronto y mal, El* (M. J. de Larra), 377
- Casas, J., 143
- Casas, Fr. Bartolomé de las, 856
- Casas nuevas, Las* (M. J. de Larra), 377
- Casassas y Ymbert, Jordi, 92
- Cascabel, El*, 172
- Casero, Antonio, 238
- Caso (1907)* (Pardo Bazán), 690
- Caso de conciencia* (J. O. Picón), 741
- Castañes, Javier, 155
- Castelar, Emilio, 48, 65, 78, 359, 462, 488, 530, 623, 640, 709, 759, 869, 890, 891, 895, 900, 906
- Castellana de Castilla* (R. de Castro), 293
- Castellano viejo, El* (M. J. de Larra), 377, 378, 437
- Castellanos, Jordi, LII
- Castellanos de Castilla* (R. de Castro), 293
- Castells, José Manuel, 828
- Castex, P.-G., 462
- Castiglione, Baltasar, conde, 401, 881
- Castigo sin venganza, El* (Lope de Vega), 639
- Castillejo, José, 43, 848
- Castillo, Homero, 333
- Castillo, Hernando del, 849, 851
- Castillo de Axel, El* (Villiers), xxvi
- Castillo de Santa Marina, El* (Campoamor), 273
- Castillo encantado, El* (Bravo, Oudrid e Inzenga), 169
- Castillo Monsegur, Marcos, 459
- Castillo y Soriano, José del, 328
- Castro, Adolfo de, 854
- Castro, Américo, 43
- Castro, Federico de, 321
- Castro, Fernando de, 33, 73, 352, 868, 869
- Castro, Guillén de, 866
- Castro, M.^a Isabel de, 328
- Castro, Rosalía de, xxx, XLVIII 28, 29, 30, 68, 207, 210, 216, 240, 245, 255, 290-303, 304, 305, 306, 308, 309, 313, 316, 328, 329, 697, 889
- Castro y Abadía, Teresa de, 290, 291
- Castro y Serrano, José de, L, 183, 386, 708, 715
- Casualidad* (Pardo Bazán), 690
- Casuística* (Pardo Bazán), 686, 689
- Catalina* (Olona y Gaztambide), 163, 166, 167
- Catalina, Manuel, 457
- Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español. Siglo XIX*, xxvii
- Catálogo de la cada editorial Saturnino Calleja Fernández (1876-1911)*, 704
- Catarineu, Ricardo, 312
- Catecismo, El* (Pardo Bazán), 690
- Catecismo del buen republicano federal* (Blasco Ibáñez), 762
- Catedral, La* (Blasco Ibáñez), 766
- Catena, Elena, 188
- Catulo, 217, 220

- Caudet, Francisco, 92, 472, 593, 828
Caudillo de los ciento, El (Rivas), 376
Cautivo de Doña Mencía, El (Valera), 694
Cavalleria rusticana (Mascagni), 157
 Cavestany, Juan Antonio, 157, 159
 Cavia, Mariano de, 88, 89, 899
Cazando pulgas (S. Rueda), 705, 708
 Cazottes, Gisèle, 92
 Céard, Henry, 22
 Cebrián, Francisco Antonio, 820
 Cejador y Frauca, Julio, 135, 180, 182, 188, 461, 715, 764, 828, 866
 Celaya, Gabriel, 279
Celestina, La (F. de Rojas), 120, 129, 160, 883
Celia en los infiernos (Pérez Galdós), 125, 126, 129
Celín (Pérez Galdós), 699, 700
 Celma Valero, Pilar, 93, 98, 329, 921
Celos aun del aire matan (Calderón de la Barca e Hidalgo), 150
Celos hacen estrellas o el amor hace prodigios (Vélez), 151
Celoso extremeño, El (Cervantes), 651
Célula social, La (R. Robert), 79
Cencerro, El, 228, 234, 236
Cenicientas las aguas, los desnudos (R. de Castro), 302
Cenizas (Pardo Bazán), 686
Cenizas (Valle-Inclán), 145, 147
Centauro, El (Clarín), 619
Centenaria, La (Pardo Bazán), 690
Centenario de Calderón, El, 87
 Cepeda, Ignacio, 361
Cerca del amado (Goethe), 242
 Cerdá y Rico, Francisco, 847
 Cerdán, F., 723
 Cerezo Martínez, R., 828, 836
 Cernuda, Luis, 280, 289, 308, 309, 318, 329, 569, 574, 581, 593, 787
Certamen nacional (Perrín, Palacios y Nieto), 137, 178
 Cervantes, Miguel de, XLIII, XLIX, 67, 88, 89, 269, 285, 365, 507, 539, 553, 557, 558, 575, 576, 582, 584, 587, 588, 849, 852, 854, 860, 861, 865, 866, 878, 889, 890
Cervantismo, El (Pereda), 443
 Cervera Baviera, Julio, 816, 828
 Cetina, Gutierre de, 219
 Cevallos, Pedro, 351, 354
 Cézanne, Paul, 8
 Chabás, Juan, 329
 Chamberlin, Vernon A., 462, 593, 828, 921
 Chamizo, Luis, 208
Champaña (Pardo Bazán), 685, 690
 Champfleury (J. Husson), xxxvii, xxxviii, 5, 6, 8, 18, 19, 23, 25, 414, 420, 423
 Chapí, Ruperto, 74, 136, 138, 140, 156, 158, 159, 160, 172, 174, 175, 176, 177, 182, 188
 Charcot, Jean Martin, 778
Charivari. Crítica discordante (Azorín), 919
Charles Dumailly (E. y J. Goncourt), 23
 Charnon-Deutsch, Lou, 462, 715
 Chasca, Edmond de, 462
 Chateaubriand, François-August-René, 155, 411, 802
Chateaux Margaux (Jackson Veyán y Caballero), 138, 176
Chavala, La (Chapí), 175
 Chavannes, Puvis de, 28, 678
 Checa, Ulpiano, xxxviii
 Chénier, André, 215, 221
 Cheryf-Bey, 593
 Cheste, conde. Ver Pezuela, Juan de la.
 Chevalier, Maxime, 715, 828
 Chevchenco, 305
 Chevrel, Yves, 93, 105
 Cheyne, George J. G., 93
Chicos de la calle, Los (Pereda), 442
 Chicote, César, 188
 Chies, Carlos, 797
Chifladuras (Aza), 138
 Chiralt, Vicente, 79
Chispas (Palacio), 231, 234
 Chocano, José Santos, 66, 283
 Chomsky, Noam, 879
Chorizos y Polacos, 72
Chucha, La (Pardo Bazán), 63
 Chueca, Federico, 136, 137, 140, 174, 175, 176, 177, 178, 182, 188
Chunga, La (Pardo Bazán), 683
Ciata, La (Pardo Bazán), 685
Ciego de Buenavista, El (Bustillo), 229
Ciegos, Los (Maeterlinck), 145

- Cielo alegre, El* (S. Rueda), 455, 797
Cielo azul (Reyes Aguilar), 455
Cien mil hijos de San Luis, Los (Pérez Galdós), 516
Cien sonetos políticos, filosóficos, biográficos, amorosos, tristes y alegres (M. del Palacio), 281
Ciencia Cristiana, La, 891, 892
Ciencia española, La (Menéndez Pelayo), 874, 875, 876, 882, 884
Ciencia española bajo la Inquisición, La (Perojo), 38
Ciencia Social, La, 144
Ciento y un sonetos (Rodríguez Marín), 219
Cigarra, La (Ortega y Munilla), 749
Ciplijauskaitė, Birutė, LII, 329, 593, 715
Circe (Chapí), 159
Circe (Ramos Carrión), 158
Circunstancias, Las (Gaspar), 110
Cirlot, Juan Eduardo, 462
Cirujano Marín, Paloma, LIII
Cisne de Vilamorta, El (Pardo Bazán), 625, 665, 899
Cisterna encantada, La (V. de la Vega y Gaztambide), 162, 168
Ciudad de Dios, La, 916
Claret, P. Antonio M.^a, 357, 359, 462, 525, 820, 828
Clarín, XXV, XXXIX, XLI, XLIII, XLIV, L, 3, 4, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 27, 31, 32, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 57, 61, 65, 69, 71, 80, 81, 93, 101, 105, 112, 118, 119, 120, 121, 141, 143, 149, 184, 188, 196, 206, 209, 227, 228, 230, 231, 279, 307, 312, 323, 329, 394, 401, 402, 403, 416, 417, 418, 420, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 435, 437, 438, 439, 441, 448, 453, 462, 535, 536, 537, 538, 540, 541, 545, 546, 547, 551, 553, 558, 566, 572, 574, 575, 593, 602, 611-623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 647, 649, 650, 652, 653, 654, 655, 656, 658, 659, 660, 663, 667, 700, 702, 709, 712, 713, 714, 715, 716, 720, 724, 725, 727, 728, 730, 732, 745, 756, 767, 769, 772, 773, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 800, 828, 838, 872, 874, 893, 895-906, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 925, 926, 927, 928
Clarke, Anthony H., 462, 463, 466, 472, 594, 603, 607, 716
Clase baja, La (Delgado y López Silva), 136
Clase media, La (Pérez Nieva), 454, 761
Clave, La (Pardo Bazán), 686
Clavé, Anselmo, 75
Clavería, Carlos, 594, 716, 921
Clavo, El (Alarcón), 365, 366, 367, 368
Clemencín, Diego, 861, 866
Clementina (Cruz), 152
Clémessy, Nelly, 93, 716, 717, 828
Cleonice, regina di Siria (Saldoni), 154
Cleopatra (Shakespeare), 115
Cleopatra Pérez (Ortega y Munilla), 750
¿Cobardía? (Pardo Bazán), 690
Cobos Castro, Esperanza, 93
Codoñer, Andrés, 222
Cola, La (Fernández Baeza), 224
Cola del diablo, La (Oudrid y Sánchez Allú), 168
Colección contemporánea, 704
Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón, 856
Colección de documentos inéditos para la historia de España, 855, 856
Colección de escritores castellanos, 855
Colección de fábulas políticas y morales (Fernández Baeza), 223
Colección de las crónicas y memorias de los reyes de Castilla (Llaguno y Amírola), 848
Colección de libros españoles raros y curiosos (Fuensanta del Valle y Sancho Rayón), 858
Colección de libros picarescos, 860
Colección de los mejores autores españoles (Baudry), 849, 850, 853
Colección de novelas escogidas compuestas por los mejores ingenios españoles (Valladares de Sotomayor), 847

- Colección de obras sueltas así en prosa como en verso de D. Frey Lope Félix de Vega Carpio* (Cerdá y Rico), 847
- Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* (T. A. Sánchez), 847, 849, 854
- Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (A. Durán), 853
- Colección de viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV*, 855
- Colección general de comedias escogidas del teatro antiguo español, con el examen crítico de cada una de ellas* (C. Barrera), 852, 862
- Colectivismo agrario en España, El* (J. Costa), 56
- Colegiales y soldados* (Pina y Bohigas y Hernando), 162, 163, 164
- Coleman, William, 828
- Coleridge, Samuel, xxxvii
- Colin, René-Pierre, 93
- Colin, Vera, 593, 828
- Colina Rodríguez, Luz, 463
- Coll, Gaspar F., 189
- Coll y Vehí, José, xxv, 216, 218, 220, 329
- Collantes de Terán, Francisco, 857
- Collé, Charles, 169
- Collet, Henri, 188
- Coloma, P. Luis, 413, 425, 431, 437, 453, 463, 704, 706, 709, 717, 739, 744-748, 758, 759, 760, 761, 772, 826, 828, 829, 888
- Colomba* (Fernández Shaw), 158
- Colomba* (Vives), 160
- Colón* (Campoamor), 278
- Colón, Fernando, 852
- Coloquio de las damas* (Aretino), 860
- Colorado, V., 327
- Colquhum, 803
- Comedia* (Pardo Bazán), 690
- Comedia de ensueño* (Valle-Inclán), 145
- Comedia italiana* (Benavente), 148
- Comedia nueva, o El café, La* (L. Moratín), 148
- Comedias bárbaras* (Valle-Inclán), 120, 129
- Comédie humaine, La* (Balzac), 24, 412
- Comella, Francisco, 132
- Comella, Luciano, 169
- Comendador Mendoza, El* (Valera), 394, 399, 400, 406, 887
- Comendadora, La* (Alarcón), 366, 367, 368
- Comida de las fieras, La* (Benavente), 148, 149
- Como la luz* (Pardo Bazán), 690
- Cómo empieza y cómo acaba* (Echegaray), 140
- Cómo quisiera morir* (Lanza), 708, 710
- Compañía, La* (Pardo Bazán), 686, 688
- Comte, Auguste, 4, 20, 21, 24, 32, 36, 41, 93, 420, 500
- Comtesse d'Egmont, La* (Ancelet y De-comberousse), 168
- Comuneros, Los* (López de Ayala y Gaztambide), 163, 164
- Concepto de la angustia, El* (Kierkegaard), 792
- Concertante* (S. Rueda), 319
- Conciencia de Malvita, La* (Pardo Bazán), 689
- Concordia, La*, 295
- Conde, José Ángel, 213
- Conde, José Antonio, 216
- Condé, Lisa P., 594, 722
- Conde de Castrella, El* (López de Ayala y Oudrid), 163, 164
- Conde Garci-Fernández (novela histórica del siglo X), El* (Blasco Ibáñez), 762, 763
- Conde Lucanor, El* (Juan Manuel), 849
- Condenada, La* (Blasco Ibáñez), 762
- Condenados, Los* (Pérez Galdós), 125, 126
- Confesión del amigo, La* (Sudermann), 144
- Confesionario, El* (López Bago), 755
- Confesiones* (San Agustín), 638
- Confitero de Madrid, El* (Olona, Hernando e Inzenga), 168
- Congiura di Venezia, La* (Sánchez Lamadrid), 155
- Congreso de librepensadores* (Clarín), 902
- Conjuración de las palabras, La* (Pérez Galdós), 699
- Conjuración de Venecia, La* (Martínez de la Rosa), xLvi
- Conquête de Plassans, La* (Zola), 625

- Conquista de Granada, La* (Arrieta), 156, 157, 164
Conquista del reino de Maya por el último conquistador Pío Cid, La (Ganivet), 798, 799
 Constant, Benjamin-Henri, 784
 Constantino Porfirógéneto, 821
Consuelo (López de Ayala), 639
Consuelo (Pardo Bazán), 690
Consuelo (Zamacois), 796
Consummatum est (A. Sawa), 756
Contador, El (Pardo Bazán), 690
Contemporáneo, El, 254, 269, 886, 891
Contestación al discurso leído por D. Gaspar Núñez de Arce en el Ateneo de Madrid con motivo de la apertura de sus cátedras en el año corriente (Almirall), 78
 Conti, Juan Bautista, 215
Contra treta (Pardo Bazán), 688
Contrato social (Rousseau), 73
 Contreras, Juan de, marqués de Lozoya, 93
Contribución, La (Clarín), 50, 622
Conversión de Chiripa, La (Clarín), 620, 786
Convidado de papel, El (Jarnés), 431
 Cook, Teresa A., 717
 Cook, Thomas, 803
Copa del rey de Thule, La (Villaespesa), 313
Copias del natural (Pereda), 443
Coplas (Jorge Manrique), 880
Coplas y quejas (Puig y Pérez), 255
 Coppée, Françoise, 66, 209, 288, 316
Corazón del tiempo, El (Frates Sureda), 708
Cordero místico (Van Eyck), 675, 676
Corinne (Staël), 259
Cornelia Bororquia (L. Gutiérrez), 431
Coro de ángeles, El (Alarcón), 365, 366, 367, 368
 Corona, Gonzalo, 329
 Coronado, Carolina, 220, 241, 247, 296
Corpana, La (Pardo Bazán), 686
 Corral, José del, 829
 Correa, Gustavo, 188, 463, 594, 829
 Correa Calderón, Evaristo, 463
 Correa Ramón, Amelina, 329, 829
 Correal y Freire de Andrade, Narciso, 329
Corregir al que yerra (Ortiz de Pinedo), 168
Correo de Valencia, El, 762
Correo Español, El, 753
Correspondencia de España, La, 44, 63, 429, 702
Correspondencia de los Bufos, La, 171
Correspondencia Ilustrada, La, 753
Correspondencia Musical, La, 162
Corriente (Clarín), 614, 617
 Cortada, Juan, 84, 93
 Cortázar, Eduardo de, 717
Corte de Carlos IV, La (Pérez Galdós), 502, 504, 509
Corte de Mónaco, La (Navarrete y Saldoni), 169
Corte del Faraón, La (Perrín, Palacios y Lleó), 140
Cortejo de la Irene, El (Fernández Shaw y Chapí), 175, 177
Cortesano, El (Castiglione), 401, 419, 881
Cortesianos y la revolución, Los (Tapia), 412
 Corton, Antonio, 915
Corza, La (J. Nogales), 708
Corza blanca, La (G. A. Bécquer), 381
Cosa rara, La (Martín y Soler), 152
Cosas de mi tierra (Reyes Aguilar), 455
Cosas del día (Altamira), 917
Cosmos Editorial, El, 704
 Cossío, Bartolomé, 40, 43, 93, 319, 593
 Cossío, José M.^a de, 93, 329, 463, 472, 921
 Costa, Carles, 143
 Costa, Joaquín, xxvi, 40, 51, 53, 55, 56, 57, 79, 93, 101, 320, 796
 Costa Clavell, Javier, 329
 Costa Ferrandis, Jesús, 329, 330
 Costa y Llobera, Miguel, 221
Cosunbres populares de la Sierra de Albaracín (Polo y Peyrolón), 448, 454, 455
Costurera pintada por sí misma, La (Pereda), 442
 Cota, Rodrigo de, 850
 Cotarelo y Mori, Emilio, 165, 188, 189, 866
 Couceiro Freijomil, A., 829
Couer pensif ne sait où il va (Bourget), 792

- Cour de Biberack, La*, 169
- Courbet, Gustave, xxxviii, 5, 8, 10, 12, 25, 675
- Couvier, Georges, 21
- Creed en Dios* (G. A. Bécquer), 382
- Crespo, Rafael J. de., 217, 218
- Crespo Matellán, Salvador, 189
- Criadero de curas* (A. Sawa), 756, 757
- Crimen de amor* (Clarín), 786
- Crimen de ayer, El* (Dicenta), 706
- Crimen de la calle de la Perseguida, El* (Palacio Valdés), 776
- Crimen legal* (A. Sawa), 756, 757
- Crimen libre* (Pardo Bazán), 687, 689, 690
- Crimen y castigo* (Dostoievski), 783, 794
- Cristales* (Clarín), 620
- Cristo de la Vega... de Ribadeo, El* (Clarín), 622
- Cristo moderno, El* (Fola Iguibide), 118
- Cristóbal Colón* (Llanos y Berete), 158
- Cristoforo Colombo* (Romani y Carnicer), 154
- Crítica literaria, La* (Altamira), 917
- Crítica literaria en España, La* (Azorín), 909, 919
- Crítica Teatral, La*, 72
- Crítica y los críticos, La* (Clarín), 897
- Críticas de D. Manuel de la Revilla* (Revilla), 914
- Críticón, papel volante de literatura y bellas artes, El* (Gallardo), 851, 852
- Cromwell* (Hugo), xxxix, 3
- Crónica* (Muntaner), 849
- Crónica de Ambos Mundos, La*, 70
- Crónica de Miguel Lucas de Iranzo*, 856
- Crónica de Valencia* (Viciano), 859
- Crónicas retrospectivas* (Valero de Tornos), 358
- Croquis a pluma* (Pereda), 443
- Crotalón, El* (Villalón), 883
- Cruel enigma* (Clarín), 786
- Cruz, Ramón de la, 123, 132, 138, 152, 153, 173, 181, 866
- Cruz de palo, La* (Alarcón), 365, 366
- Cruz del diablo, La* (G. A. Bécquer), 381
- Cruz Giráldez, Miguel, 594
- Cruz negra, La* (Pardo Bazán), 688
- Cruz Quintana, Sebastián, 604
- Cruz Ramos, Juan L. de la, 463
- Cruz Tirado, Juan de la, 189
- Cuadro de familia* (Velarde), 289
- Cuadros al fresco* (Luceño), 136
- Cuadros del natural* (Lanza), 710
- Cuadros religiosos* (Pardo Bazán), 689
- Cuadros y cuentos de aldea* (Peño-Carrero y Becker), 701
- Cualquier cosa* (Mesía de la Cerda), 229
- Cuando ahorcaron a Quevedo* (Fernández Caballero, Eguílaz y Gil y Baus), 166
- Cuaresmal* (Pardo Bazán), 689
- Cuarto, El* (Pardo Bazán), 689
- Cuarto poder, El* (Palacio Valdés), 770
- Cubero Sanz, Manuela, 330
- Cucó Giner, Alfonso, 829
- Cuenca, Carlos Luis de, 66
- Cuenca Toribio, J. M., 843
- Cuentas del zapatero, Las* (Núñez de Arce), 284
- Cuentecitos sin importancia* (Lanza), 710
- Cuento de primavera* (Benavente), 147
- Cuento futuro* (Clarín), 617, 619
- Cuento inmoral* (Pardo Bazán), 689
- Cuento Semanal, El*, 756
- Cuentos* (J. O. Picón), 710, 740
- Cuentos amatorios* (Alarcón), 364, 365, 366, 367, 373
- Cuentos antiguos* (Pardo Bazán), 681
- Cuentos completos* (Clarín), 613
- Cuentos completos* (Pardo Bazán), 682
- Cuentos de amor* (Pardo Bazán), 681, 682, 683, 685, 690
- Cuentos de Blanco y Negro* (Pardo Bazán), 682
- Cuentos de gorja* (Pardo Bazán), 684
- Cuentos de la patria* (Pardo Bazán), 682, 689, 690
- Cuentos de la tierra* (Pardo Bazán), 682, 688
- Cuentos de locos* (Lanza), 710
- Cuentos de Marinada* (Pardo Bazán), 681, 689, 691
- Cuentos de mi tiempo* (J. O. Picón), 710, 740

- Cuentos de Navidad y Año Nuevo* (Pardo Bazán), 689
Cuentos de Navidad y Reyes (Pardo Bazán), 681, 689
Cuentos del delirio (Lanza), 710
Cuentos del terruño (Pardo Bazán), 688
Cuentos dramáticos (Pardo Bazán), 707
Cuentos e historias (M. Bueno), 800
Cuentos económicos (Lanza), 710
Cuentos escogidos (Lanza), 710
Cuentos filipinos (Montero Vidal), 709
Cuentos grises (Blasco Ibáñez), 762
Cuentos íntimos (Martínez Pedrosa), 700
Cuentos morales (Clarín), 611, 613, 619-621, 642
Cuentos orientales (Bastinos), 709
Cuentos pequeños (Zahonero), 758
Cuentos políticos (Lanza), 710
Cuentos quiméricos y patrañosos (Zahonero), 758
Cuentos religiosos (Pardo Bazán), 689
Cuentos sacro-profanos (Pardo Bazán), 682, 689, 691
Cuentos trágicos (Pardo Bazán), 682, 690
Cuentos valencianos (Blasco Ibáñez), 762
Cuentos y chascarrillos andaluces (Valera, Campillo, Navas y Doctor Thebussem), 691, 692
Cuerdos y locos (Campoamor), 274
Cuervo (Clarín), 611, 616, 617, 706
Cuesta, Leonel-Antonio de la, 594
Cuesta abajo (Clarín), 613, 614, 617, 640, 653, 657, 779, 790, 791
Cuesta abajo (Pardo Bazán), 121, 688
Cuestión palpitante, La (Pardo Bazán), 62, 626, 631, 662, 665, 886, 892, 893
Cuestión social. Cartas a un obrero y a un señor, La (Arenal), 223
Cueto, Leopoldo Augusto de, marqués de Valmar, xxxv, 80, 214, 215, 216, 218, 226, 330, 476
Cueva, Juan de la, 848
Cuevas, Cristóbal, 330, 471, 829
Cultura Española, 918
Cura, El (López Bago), 755, 757
Cura de Monleón, El (Baroja), 430
Cura de Vericúeto, El (Clarín), 620
Curado (Pardo Bazán), 688
Curel, François de, 148
Curiosidad histórica (Barbieri), 162
Currita Albornoz al Padre Luis Coloma (Valera), 746
Curro Vargas (Chapí), 173
Curros Enríquez, Manuel, 304-306, 313, 328, 330
Curso de filosofía positiva (Comte), 20
Curso general de lingüística (Saussure), 317
Cutanda, Francisco, 330
Cuvier, C., 801
Cuyás, Vicente, 155
Cyrano de Bergerac (Rostand), 146
Cyrano en España (Darío), 146

Dacarrete, Ángel M.^a, 242, 254
Dadson, T. J., 463
Dafnis y Cloe (J. Nogales), 423, 708
Dagognet, Françoise, 91
Dama blanca, La (Polo y Peyrolón), 454
Dama de las camelias, La (Gautier), 562
Dama de las tormentas, La (J. O. Picón), 741
Dama del castello, La (Domínguez de Gironella), 155
Dama del mar, La (Ibsen), 144
Dama del rey, La (Navarro Villoslada y Arrieta), 163, 165
Dama negra, La (Pérez de Ayala), 145
Damocles, 575
Daniel (Dicenta), 117
D'Annunzio, Gabriele, 143, 145, 652
Dans le Rêve (Redon), 28
Dante Alighieri, 114, 260, 306, 661, 892
Danvila Jaldero, Alfonso, 709
Darío, Rubén, xxvi, xxviii, xl, xli, xlvii, 52, 62, 66, 69, 88, 146, 221, 245, 278, 280, 283, 284, 299, 306, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 315, 318, 319, 320, 322, 330, 739, 829, 884, 889, 890, 895, 906, 916, 921
D'Arlincourt, Victor, 154
Darwin, Charles, 21, 36, 37, 38, 41, 285, 696, 801, 803, 807
Daudet, Alphonse, 5, 9, 13, 22, 703, 753, 756, 789, 790, 899, 900
Davies, Catherine K., 328, 330

- Davis, Gifford, 94, 463, 717, 921
 Davis, Lisa E., 189, 829
De Andalucía (Reyes Aguilar), 455
De buena cepa (Acebal), 455
De burguesa a burguesa (Clarín), 615
De burguesa a cortesana (Clarín), 615
De Cartago a Sagunto (Pérez Galdós), 505, 532
De Getafe al paraíso o La familia del tío Maroma (R. de la Vega y Barbieri), 176
De la comisión (Clarín), 615
De la naturaleza y carácter de la novela (Valera), 423
De la poesía gallega (Armada y Losada), 759
De la poesía regional (Pardo Bazán), 78
De literatura contemporánea (Aicardo), 916
De los encantos de amor la música es el mayor (Cañizares y Nebra), 152
De los quince a los treinta (R. Gil), 314, 315, 316
De Madrid a París (Jackson Veyán, Sierra, Chueca y Valverde), 136
De mi rincón (Acebal), 455
De mi tierra (Pardo Bazán), 891
De mis parrales (Reyes Aguilar), 455
De Oñate a La Granja (Pérez Galdós), 520
 De Paco, Mariano, 189, 330
De paso (R. Gil), 315
De paso por las Bellas Letras. Críticas y critiquillas (G. Martínez), 916
 De Ruggiero, Guido, 94
De su jornada (B. Cossío), 43
De tal palo tal astilla (Pereda), 418, 425, 435, 441, 443, 444, 445, 449
De tiros largos (Aza y Ramos Carrión), 138
De varios colores (Valera), 692
De veraneo (Benavente), 147
Debate, El, 774
 Debussy, Claude, 28
Decálogo, El (Martínez Barrionuevo), 752
Declaración de un vencido (A. Sawa), 756, 757
 Decomberousse, Alex, 168
 DeCoster, Cyrus C., 457, 463, 476, 717, 921, 928
Defensa del sainete, La (R. de la Vega), 141
 Defoe, Daniel, xxxix
 Defour, L., 829
Degeneración (Entartung) (Nordau), 52, 53, 307
Del amante engañado (Pérez Galdós), 515
Del antiguo camino a lo largo (R. de Castro), 301
Del arte y su decadencia en nuestros días (Pi y Margall), 419
Del bulto a la covacha (Reyes Aguilar), 455
Del campo y de la ciudad (Maldonado), 455
Del desastre natural y sus causas (Isern), 57
Del estilo en la novela (Clarín), 16, 540, 626, 904
Del jardín del amor (Llamas Aguilanedo), 800
Del Manzanares al Nilo y al Jordán (Andrés Espala), 815
Del Naturalismo (Clarín), 17, 626, 904
Del Quijote. Notas sueltas (Clarín), 903
Del solar galaico (Armada y Losada), 759
Del teatro (Clarín), 897
Del Uriel al Moncayo (López Allúe), 455
 Delaporte, F., 829
 Delavat, José, 694
 Deleito y Piñuela, José, 135, 173, 189, 307
 Delgado, Sinesio, 62, 67, 69, 74, 94, 136, 137, 174, 228, 230, 238, 335
 Delicado, Francisco, 858, 860
Demetrio (Metastasio), 154
Demetrio Rudín (Turgeniev), 787
 Demófilo. Véase Machado y Álvarez, Antonio.
Demonios, Los (Dostoievski), 792
Dende aquí vexo un camiño (R. de Castro), 298, 299
 Dendle, Brian J., 94, 189, 463, 467, 594, 829
 Denis, Ward H., 594
Dentadura, La (Pardo Bazán), 690
Der Apostel (Hauptmann y Rilke), 788
Der Evangelinmann (Kienzl), 788

- Der Heiland der Tiere* (Schoenaich-Carolath), 783
- Der Narr in Christo* (Hauptmann), 783
- Derecho divino, El* (Lanza), 711
- Dérozier, Albert, 594
- Desahucio, El* (Dicenta), 708
- Descamisados, Los* (López Silva y Arniches), 177
- Descentralización y el regionalismo, La* (Royo Villanova), 55
- Desde mi celda* (G. A. Bécquer), 379
- Desde afuera* (Pardo Bazán), 689
- Desde allí* (Pardo Bazán), 689
- Desde el surco* (A. Reyes), 311
- Desencanto* (J. O. Picón), 710, 740, 741
- Deseo, El* (Sudermann), 144
- Desheredada, La* (Pérez Galdós), 6, 7, 11, 13, 16, 120, 208, 416, 430, 485, 486, 501, 534, 535, 536-541, 542, 545, 546, 548, 550, 551, 554, 555, 556, 559, 561, 562, 563, 566, 567, 571, 573, 579, 582, 625, 626, 627, 629, 630, 742, 747, 749, 898, 905, 906
- Desheredado* (Pardo Bazán), 682
- Deshumanización del arte* (J. Ortega y Gasset), 404
- Desnudo en el arte, El* (J. O. Picón), 740
- Desolación de la Quínera* (Cernuda), 581
- Despertar de Budha, El* (Blasco Ibáñez), 762
- Despertaremos de nuestra muerte* (Ibsen), 144
- Desposada, La* (López Bago), 755
- Desposados, Los* (Arnao), 249
- Después de la batalla* (J. O. Picón), 741
- Desquite* (Pardo Bazán), 690
- Des-trozos literarios* (Valbuena), 914
- Desvois, Michel, 717
- Devlin, J., 463
- Devoto, Daniel, 594
- Di Salvo, T. J., 829
- Día, El*, 904
- Diablo en el poder, El* (Camprodón y Barbieri), 166
- Diablo en Semana Santa, El* (Clarín), 615, 616, 624, 659, 791, 897
- Diablo mundo, El* (Espronceda), 278, 280
- Diablo predicador, El* (Belmonte y Bermúdez), 168
- Diablo predicador, El* (V. de la Vega y Basili), 155, 162, 168
- Diago Monchilo, Manuel V., 717
- Diálogo edificante* (Clarín), 619, 902
- Diálogo entre dos hombres gallegos, afligidos, y un abogado instruido, despreocupado y compasivo* (Boado Sánchez), 289
- Diálogos literarios* (Coll y Vehí), xxv
- Diamante, Juan, 151
- Diamantes de la Corona, Los* (Camprodón y Barbieri), 163, 168, 169
- Diana, La*, xxvi, 209, 317, 626
- Diario de Avisos*, 55, 89
- Diario de un enfermo* (Azorín), 145
- Diario de un testigo de la guerra de África* (Alarcón), 816, 818
- Diario Español, El*, 753
- Díaz, José Pedro, 330
- Díaz, Luis Felipe, 717
- Díaz, Nadia A., 330
- Díaz, Nicomedes Pastor, 240, 275, 289, 290
- Díaz Castañón, Carmen, 717
- Díaz de Escovar, Narcisco, 189, 795
- Díaz de Mendoza, Fernando, 149
- Díaz Martínez, Manuel, 325
- Díaz Ordóñez, Víctor, 902
- Díaz-Plaja, Guillermo, 94, 95, 189, 330, 463, 922
- Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (Saldoni), 155
- Dicen que no hablan las plantas, ni las fuentes, ni los pájaros* (R. de Castro), 302
- Dicenta, Joaquín, 116, 117, 118, 141, 158, 193, 703, 705, 706, 708, 709, 757
- Dickens, Charles, XLIX, 3, 9, 10, 13, 365, 413, 703
- Diderot, Denis, 25, 230
- Didot, hermanos, 854
- Die Theorie des Romans* (Luckácks), 634
- 19 de marzo y el 2 de mayo, El* (Pérez Galdós), 483, 509
- Diego, Gerardo, 330
- Dies irae* (Campoamor), 274
- Díez Borque, José M.^a, 189, 194, 196

- Díez-Canedo, Enrique, 330
 Díez de Revenga, E., 330
 Díez de Revenga, Francisco Javier, 330, 459, 594, 717
 Díez de Revenga, M.^a Josefa, 331, 594
 Díez Rodríguez, M., 734
 Díez Taboada, Juan M.^a, 187, 325, 331, 717
 Dilthey, Wilhelm, 922
Dios deseado y deseante (J. R. Jiménez), 256
Diredes destes versos, y é verdade (R. de Castro), 296
Disciple, Le (Bourget), 778, 786, 792
Discurso de ingreso en la Academia Española (Zorrilla), 360
Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español (A. Durán), 850, 853
Discurso sobre la moral en el arte (Alarcón), 419, 426
Discurso sobre la poesía (Núñez de Arce), 284
Disfraz, El (Pardo Bazán), 685, 690
Divina comedia (Dante), 114, 306
Divisa verde, La (Zahonero), 758
Díxome nantontre o cura (R. de Castro), 293
Doble adulterio. El fango del boudoir. Novela social (Vega Armentero), 758
Doble sacrificio, El (Valera), 694
Doble vía (Clarín), 621
 Dobrian, Walter A., 325
Doce y media y sereno, Las (Manzano y Chapí), 140, 176
Docteur Pascal, Le (Zola), 24, 26
Doctor Centeno, El (Pérez Galdós), XLVII, 120, 488, 534, 544, 545, 546, 547, 551, 554, 559, 572, 573, 625
Doctor Centurias, El (S. Rueda), 708
Doctor Pértinax, El (Clarín), 615
Doctor Sutilis (Clarín), 612, 621
 Doctor Thebussem. Véase Pardo de Figueroa, Mariano.
Documentos cervantinos hasta ahora inéditos (Pérez Pastor), 861
Doloras (Campoamor), 207, 254, 276
Dolores (Balart), 282, 913
Dolores, La (Bretón), 159, 160
Dolores, La (Feliú y Codina), 116,
¡Dolores!... Últimos versos (Sepúlveda), 282
Dolorosa (Acebal), 455
Domadores, Los (Sellés), 115
 Doménech, Ricardo, 189
 Doménech Prat, José, 193
 Domergue, Lucienne, 463
 Domingo, Marcelino, 118
 Domínguez Caparrós, José, 331
 Domínguez de Gironella, Eduardo, 155
 Domínguez Fernández, Antonio, 174, 177
 Domínguez Jiménez, Josefina, 595
 Domínguez Rodríguez, J. M., 843
Dominicales del Libre Pensamiento, Las, 236
Domino azul, El (Camprodón y Arrieta), 163, 164, 165
Dominós de encaje, Los (Pardo Bazán), 682
Don Alonso de Ojeda (Valero), 155
Don Fernando el Emplazado (Bretón de los Herreros), 162
Don Fernando el Emplazado (Zubiaurre), 157, 158, 162
Don García Almoravid (Campión-Amézaga), 453, 454
Don Giovanni Tenorio (Carnicer), 154
Don Gonzalo González de la Gonzalera (Pereda), 7, 418, 433, 435, 440, 441, 443, 444, 445, 449, 450
Don Juan (Frates Sureda), 708
Don Juan Solo (Ortega y Munilla), 750
Don Juan Tenorio (Zorrilla), 171
Don Lazarillo de Vizcardi (Eximeno), 164
Don Patricio o el premio gordo de Melilla (Clarín), 621
Don Quijote, 69, 230, 232, 233, 756
Don Quijote anarquista (Blasco Ibáñez), 88
Don Quijote en casa del caballero del Verde Gabán (Azorín), 88
Don Ramón de la Cruz y su época (Pérez Galdós), 123
Don Ramón, Señor Ramón (Gaspar), 110
Don Rodrigo (Arnao), 157

- Don Ruperto Culebrín* (Olona, Oudrid y Barbieri), 167
- Don Simplicio Bobadilla* (M. y V. Tamayo y Baus), 163, 167
- Don Urbano* (Clarín), 620
- Doncel de don Enrique el Doliente, El* (M. J. de Larra), 376
- ¿Dónde está mi cabeza?* (Pérez Galdós), 695, 700
- Donizetti, Gaetano, 153, 161, 167
- Donna di Ravenna, La* (Scarlatti), 155
- Donnay, 148
- Donoso Cortés, Juan, XLIV, 275, 319
- Doña Berta* (Clarín), 611, 613, 616-618, 660, 706, 786, 791
- Doña Juana de Castilla* (Palermi), 160
- Doña Juana la Loca* (E. Serrano), 160
- Doña Luz* (Valera), 395, 400, 401, 402, 418, 435
- Doña María* (Sánchez Pérez), 797
- Doña Milagros* (Pardo Bazán), 673
- Doña Perfecta* (Pérez Galdós), 7, 15, 119, 125, 126, 418, 428, 429, 434, 435, 482, 483, 493, 494, 495, 497, 500, 501, 534, 536, 554, 566, 586, 588, 627, 785
- Dorado Montero, Pedro, 40, 41
- Doradores* (Pardo Bazán), 690
- D'Orbigne, 807
- Dorca, Toni, 94
- Doré, Gustavo, 372
- D'Ors, Eugenio, 43
- Dorta, Antonio, 466
- Dos ángeles caídos* (Alarcón), 365, 366
- Dos cajas, Las* (Clarín), 616, 624, 659, 791
- Dos cataclismos* (Granés), 140
- Dos cetros y dos almas* (Ferrari), 288
- Dos coronas* (García Gutiérrez y Arrieta), 170
- Dos de mayo de 1808* (Pérez Galdós), 700
- Dos de septiembre de 1870* (Pérez Galdós), 700
- Dos fanatismos* (J. Echegaray), 140
- Dos retratos* (Alarcón), 365, 366, 367
- Dos sabios, Los* (Clarín), 622
- Dos sistemas* (Pereda), 442
- Dostoievski, Fedor, XLIX, 71, 413, 562, 567, 652, 660, 696, 783, 785, 786, 787, 790, 792, 794, 894
- Douaillen, Stephane, 104
- Drama de familia* (J. O. Picón), 707, 710, 740
- Drama universal, El* (Campoamor), 278, 768
- Dryden, John, 215
- Ducamin, Jean, 866
- Duende, El* (Hernando y Olona), 164, 167
- Duende-loco, El* (Valera), 694
- Duendes de la camarilla, Los* (Pérez Galdós), 524, 525, 526
- Dujardin, Édouard, 679
- Dulce dueño* (Pardo Bazán), 679, 680, 681, 791
- Dulce oscuridad, La* (Pérez Nieva), 761
- Dulce y sabrosa* (J. O. Picón), 743
- Dumas, Alejandro, hijo, 13, 25, 113, 169, 411, 425, 520
- Dumas, Alejandro, padre, 365
- Dumas, Claude, 96
- Dumesnil, René, 94
- Dúo de la africana, El* (M. Echegaray y Fernández Caballero), 177
- Dúo de la tos, El* (Clarín), 620
- Dupont, Jean, 717
- Dupuy de Lome, Enrique, 807, 808, 829
- Duque de Estrada, Diego, 856
- Durán, Agustín, 313, 372, 849, 850, 852, 853, 854, 862, 864, 865, 871
- Durán, Alfonso, 858
- Durán y Bas, 48
- Durand, Frank, 595, 717, 733, 838, 922
- Duranty, Edmond, XXXVIII, 5, 6, 8, 18, 19, 23, 25, 415
- Durbán Orozco, José, 309, 310
- Durón, Sebastián, 151
- Duruy, Victor, 303
- Earle, Peter G., 595
- Eberenz, Rolf, 718, 829
- Ebersole, Alba V., 599
- Eça de Queiroz, José M.^a, 13, 626, 630, 635, 636
- Echegaray, José, XLVII, 13, 61, 79, 81, 109-116, 118, 124, 140, 158, 192, 287, 331, 353,

- 413, 530, 702, 890, 895, 897, 900, 906, 907, 914, 917
- Echegaray, Manuel, 174, 177
- Eco de Euterpe*, *El*, 75
- Eco y Narciso* (Calderón de la Barca), 150
- Ecos del arpa* (Villar y Macías), 218
- Ecos del Táder* (Arnao), 248, 249
- Ecos nacionales* (Ruiz Aguilera), 249, 250, 251
- Ecos revolucionarios* (Á. Ortiz), 283
- Eddy, Nelson W., 922
- Edita de Belcourt* (Mercadante), 160
- Edmundo de Goncourt y su hermano* (Pardo Bazán), 783
- Efímeras* (Icaza), 316, 318
- Egido, Aurora, 98, 730
- Égloga* (N. P. Díaz), 290
- Eguía Ruiz, Constancio, 331, 829, 916
- Eguílaz, Luis de, 163, 166, 179, 206, 252
- El Brocense. Véase Sánchez de las Brozas, Francisco.
- El Curioso Parlante. Véase Mesonero Romanos, Ramón de.
- El Curioso Tacente. Véase Mesonero Romanos, Ramón de.
- El Hach Mohamed el Badády. Véase Murga, José M.^a de.
- El Moro Vizcaíno. Véase Murga, José M.^a de.
- Elcano, Juan Sebastián, 505
- Elección* (Pardo Bazán), 686
- Elecciones en España*, *Las* (Morote), 57
- Electra*, 72
- Electra* (Pérez Galdós), xxvi, 125, 126, 128, 129
- Elegía* (S. Rueda), 708
- Elegía* (Tibulo), 217
- Elena e Constantino* (Carnicer), 154
- Elena e Malvina* (Carnicer), 154
- Eleuterio Filogyno. Véase Valera, Juan.
- Elia* (F. Caballero), xxi
- Elías de Molins, Antonio, 189
- Eliot, Thomas S., 209, 278
- Elizalde, Ignacio, 595, 830
- Elton, Willa S., 189
- Elwert, W. T., 830
- Eminescu, Mihail, 305
- Emmanuel Quint* (Hauptmann), 783
- Emporiun* (Morera), 160
- En el aire*. *Las ruinas de Granada* (ensueño) (Ganivet), 799
- En el Avellano*. *De mi novia la que murió* (Ganivet), 800
- En el cielo o en el suelo* (Sellés), 115
- En el país del arte* (Blasco Ibáñez), 762
- En el presidio* (Pardo Bazán), 691
- En el puño de la espada* (J. Echegaray), 113
- En el tren* (Clarín), 622
- En la plazuela* (Dicenta), 705
- En las astas del toro* (Frontaura y Gaztambide), 170
- En las orillas del Sar* (R. Castro), xxx, 29, 290, 299, 300
- En pro y en contra* (González Serrano), 914
- En su cárcel de espinos y rosas* (R. de Castro), 302
- En torno al casticismo* (Unamuno), xxvi, 56, 71
- En tranvía* (Pardo Bazán), 686, 690
- En verso* (Pardo Bazán), 691
- Encanto de una hora*, *El* (Benavente), 148
- Encierro*, *El* (Salillas), 705
- Encina, Juan del, 588, 850, 881
- Encina Cortizo, María, 185, 188
- Enciso Castrillón, Félix, 161, 169
- Encomenda* (Curros), 305
- Encyclopédie Méthodique*, 38
- Eneida* (Virgilio), 217
- Enemigo*, *El* (J. O. Picón), 741, 742
- Enemigo del pueblo*, *Un* (Ibsen), 143
- Enferma*, *La* (Zamacois), 796
- Enfermera*, *La* (Pardo Bazán), 686
- Engañadora*, *La* (Fernanflor), 708
- Engel, Leonard, 830
- England, John, 602
- Englekirk, John E., 94, 464
- Engler, Kay, 595, 830
- Enguíanos, Miguel, 595
- Enguita, José M.^a, liv, lvi, 469
- Enquête sur l'évolution littéraire* (Huret), 777
- Enredos de un curioso*, *Los* (Enciso Castrillón), 161, 162

- Ensayo crítico de las obras del Padre Feijoo* (Pardo Bazán), 891
- Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* (Gallardo), 851, 852
- Ensayo de una ópera, El* (Peral, Oudrid y Hernando), 166, 169
- Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo* (Donoso Cortés), XLIV
- Ensayos* (Lista y Aragón), 216
- Ensayos de crítica filosófica* (Menéndez Pelayo), 876
- Ensayos dramáticos* (Pereda), 121, 440, 446
- Ensayos poéticos* (Abaurre y Mesa), 219
- Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania* (Perojo), 427, 870
- Ensayos y revistas* (Clarín), XLIV, 611, 660, 781, 784, 897, 900, 901, 902, 906
- Entartung (Degeneración)* (Nordau), 52
- Entierro de la sardina, El* (Clarín), 623
- Entrambasaguas*, Joaquín de, 189, 718, 922
- Entre copas* (Pérez Galdós), 700
- Entre hermanos* (M. Paso), 67
- Entre los latinos* (Menéndez Pelayo), 873
- Entre naranjos* (Blasco Ibáñez), 762, 763, 765
- Entre obreros* (Á. Ortiz), 67
- Entre razas* (Pardo Bazán), 690
- Entre sueños* (G. A. Bécquer), 377
- Entremeses, loas y jácaras* (Quiñones de Benavente), 858
- Entrepáginas*, 62
- Eoff, Sherman H., 464, 595, 718, 830
- Epigramas* (E. Blasco), 234, 238
- Episodios nacionales* (Pérez Galdós), XXI, XXXIII, XLVIII, XLIX, 126, 416, 428, 429, 483, 484, 485, 493, 494, 501-533, 534, 536, 566, 582, 583, 586, 587, 588, 625
- Epístola a Horacio* (Menéndez Pelayo), 220
- Epistolario* (Menéndez Pelayo), 876
- Epitalamio* (Valle-Inclán), XXVI, 800
- Época, La*, 44, 62, 63, 314, 541, 547, 749, 892, 918
- Equipaje del rey José, El* (Pérez Galdós), 504, 513, 514
- Ercilla, Alonso de, 849
- Erckmann-Chatrian (Émile Erckmann y Alexandre Chatrian), 703
- Erina, 217
- Eróticas, Las* (Villegas), 218
- Erudición, La* (Altamira), 917
- Esbozos y rasguños* (Pereda), 440, 443
- Escalante, Amós de, 454, 455, 795
- Escalera, Evaristo, 830
- Escándalo, El* (Alarcón), 7, 374, 375, 425, 430, 433, 435, 538, 540
- Escaramuzas* (Bobadilla), 915
- Escarmentados, Los* (Pardo Bazán), 690
- Escena, La*, 72
- Escenas matritenses* (Mesonero Romanos), 358, 439, 441
- Escenas montañosas* (Pereda), 440, 441, 442, 446, 454, 700
- Escenas y tipos andaluces* (S. Rueda), 455
- Esclavos felices, Los* (Arriaga), 156
- Escobar, José, LIII, 331, 464
- Escoiquiz, Juan, 351, 354
- Escolar, Hipólito, 94
- Escribana, Melchor de, 819, 830
- Escosura, Patricio de la, 65, 75, 163, 167, 169, 214, 353, 464, 830
- Escudero de la Peña, José M.^a, 857
- Escuela completa de armonía y composición* (Eslava), 154
- Escuela española, La* (S. Rueda), 705
- Escultor de su alma* (Ganivet), 798
- Esculturas de carne, Las* (Sellés), 115
- Esfera, La*, 683
- Esgueva, Manuel, 189
- Eslava, Hilarión, 154, 157, 180, 181, 189
- Esmeralda, La* (Valero), 155
- Esmeraldas (cuentos verdes)* (Lanza), 710
- Esopo, 217, 222, 227
- Espada de Bernardo, La* (García Gutiérrez y Barbieri), 163, 166
- Espadas como labios* (Aleixandre), 274
- Espagne* (Masson de Morvilliers), 38
- España*, 766
- España contemporánea* (Darío), XL, 278, 284, 906
- España de hoy, La* (Pérez Galdós), 129
- España filosófica contemporánea* (Ganivet), 798

- España Marítima, La*, 816
España Moderna, La, 44, 70, 71, 141, 143, 148, 643, 703, 704, 759, 778, 783, 882, 901, 902, 911, 918
España sin rey (Pérez Galdós), 484, 504, 529
España trágica (Pérez Galdós), 529, 530
Español, El, 76, 906, 915
 Espartero, Baldomero, 520, 522, 523, 524, 526
Espectros (Ibsen), 143, 144, 902
 Espeita Ramisa, Teresa, 718
Espejo de Matsuyama, El (Valera), 694
Esperanza y Caridad (Pérez Nieva), 761, 797
 Esperanza y Solá, José M.^a, 189
 Espín, Julia, 390, 394
 Espín Templado, M.^a del Pilar, 189, 190
 Espín y Guillén, Joaquín, 156, 390
 Espina, Antonio, 569
 Espina, Concha, 774
 Espinosa, Aurelio M., 718
Esposa del vengador, La (J. Echegaray), 113
 Espoz y Mina, Francisco, 350, 352, 359
 Espronceda, José de, xxiii, 3, 82, 205, 207, 214, 226, 234, 259, 278, 280, 299, 309, 310, 327, 328, 376, 421, 757
Espuma, La (Palacio Valdés), 771, 772, 773, 893
Esqueleto, El (Pardo Bazán), 685
 Esquer Torres, Ramón, 922
 Esquillo, 221
Esquisses (Siluetas de escritores y artistas) (Gómez Carrillo), 312
Esquiva rapaceta (Pondal), 304
Essai sur les fictions (Staël), 412
¡Estaba escrito! Novelas cortas (Reyes Aguilar), 455, 702
Estadios de la vida (Kierkegaard), 792
Estafeta romántica, La (Pérez Galdós), xxxvi, 521
 Estala, Pedro de, 216, 848, 851
 Estasén y Cortada, Pedro, 37, 54
Estatua de nieve (Siles), 761
Este vaive y aquel vaive (R. de Castro), 298
 Esteban, J., 842
 Esteban Porras, Ángel, 331
 Estébanez Calderón, Serafín, xxxvi, 220, 437, 439, 441, 452, 464, 595
Estebanillo (V. de la Vega, Gaztambide y Oudrid), 162, 168
 Estebarena, Concepción de, 289
 Estellés, Ramón, 175, 178
 Estévanez, Nicolás, 349, 353, 358, 359, 464, 708
Estilicón. Vida y muerte de un periodista (Clarín), 614
Estío, El (Selgas), 247, 252, 264
Estómago, El (Gaspar), 110
Estragos de amor y celos (Valera), 121
 Estrañi, José, 230, 232, 331
Estrazilla (Ortega y Munilla), 751
Estrella de Madrid (López de Ayala y Arrieta), 163, 166
Estrella de Occidente, La, 816
Estrella de Sevilla, La (Lope de Vega), 163, 862
 Estremera, José, 174, 176, 177, 230, 232, 324
Estreno, El (J. y S. Álvarez Quintero y Chapí), 177
Estreno de una artista, El (V. de la Vega y Gaztambide), 167
 Estruch, Joan, 325, 331
Estudiante de Salamanca, El (Esproceda), 376
Estudio biográfico (J. O. Picón), 740
Estudio crítico sobre Calderón (Menéndez Pelayo), 882
Estudios críticos (González Serrano), 914
Estudios críticos (Valera), 61
Estudios de literatura y arte (Giner de los Ríos), xliii
Estudios poéticos (Menéndez Pelayo), 220
Estudios sobre el teatro de Lope de Vega (Menéndez Pelayo), 876, 877, 882
Estudios sobre escritores montañeses (Menéndez Pelayo), 873
Estudios y discursos de crítica histórica y literaria (Menéndez Pelayo), 876, 878, 882
Eterna cuestión, La (Gaspar), 110
Eternidades (J. R. Jiménez), 256, 257
Eterno marido, El (Dostoievski), 788, 792, 793

- Etiología, diagnóstico y tratamiento de los males de España* (Chiralt), 79
- Etoile du Nord* (Scribe), 167
- Etreros, Mercedes, 474, 830
- Études et portraits* (Bourget), 21
- Eu levo unha pena* (R. de Castro), 298
- Eufemio de Messina* (Carnicer), 154
- Eugenia Grandet* (Balzac), 3
- Eva (J. O. Picón), 705
- Eva. *Estudio social* (Rodríguez Solís), 752
- Evangelina. (Historia de tres mujeres)* (Rodríguez Solís), 752
- Evolución de la crítica, La* (Azorín), XL, 919
- Examen de críticos* (Icaza), 316
- Examen filosófico de la Alemania desde la Revolución Francesa hasta nuestros días* (Sanz del Río), 868
- Exangüie, La* (Pardo Bazán), 687, 690
- Eximeno, Antonio, 164, 165, 180
- Eximiente* (Pardo Bazán), 685, 687
- Exorcismo, El* (S. Rueda), 708
- Exposición* (Godoy), 354
- Expulsión de los moriscos, La* (Pérez Galdós), 122
- Extranjero, El* (Alarcón), 365, 366
- Extranjeros en París. La Nena, Los* (García-Ramón), 752
- Extranxeira na súa patria* (R. de Castro), 297
- Extremeñas* (Gabriel y Galán), xxvi
- Ezama Gil, Ángeles, 94, 718, 830
- Fabbri, M., 830
- Fabié, Antonio M.^a, 857, 858
- Fabra, Nilo M.^a, 702
- Fabra, Pompeu, 143, 145
- Fábregas, Xavier, 190
- Fábulas* (Campoamor), 275
- Fábulas* (Esopo), 217
- Fábulas* (Gutiérrez de Alba), 222
- Fábulas* (J. E. Hartzenbusch), 248
- Fábulas* (Jérica), 222
- Fábulas ascéticas* (C. Fernández), 225
- Fábulas, cuentos y epigramas morales* (Garcés de Marcilla), 224
- Fábulas de la educación* (Trueba y Pravia), 223
- Fábulas en verso castellano y en variedad de metros* (Príncipe), 224
- Fábulas en verso originales* (Arenal), 223
- Falla, Manuel de, 157, 158, 160, 190
- Familia de Alvareda, La* (F. Caballero), XXI
- Familia de León Roch, La* (Pérez Galdós), 119, 418, 428, 429, 431, 435, 483, 493, 494, 497, 498, 499, 500, 501, 536, 897
- Fanáticos, Los* (Blasco Ibáñez), 763
- Fandiño, Antonio Benito, 289
- Fanger, Donald, xxxvi
- Fanny (Feydeau), 419, 424
- Fantasía de un delegado de Hacienda, La* (Clarín), 622
- Fantasías, leyendas y tradiciones* (Blasco Ibáñez), 709, 762
- Fantasma, El* (Giner de los Ríos), 160
- Farándula, La* (Benavente), 148, 149
- Fargas y Soler, Antonio, 162, 190
- Farinelli, Arturo, 882
- Farinelli* (Cavestany y Bretón), 157, 159
- Fattuschiera, La* (Cuyás), 155
- Fauno y la dríada, El* (Ortega y Munilla), 749
- Faus Sevilla, Pilar, 595
- Fausto* (Goethe), 421, 651, 891
- Faute de l'abbé Mouret, La* (Zola), 668
- Favores de Fortuna, Los* (J. O. Picón), 708
- Fe, Fernando, 643, 645, 858, 900
- Fe, La* (Palacio Valdés), 431, 770, 771, 772, 786, 787, 793, 794
- Fe en el amor, La* (Fernández y González), 65
- Feal Deibe, Carlos, 464, 718, 830
- Fechner, Gustav-Theodor, 41, 673
- Federico Engels* (Á. Ortiz), 67
- Fedorchek, Robert M., 718
- Fedro, 217, 222
- Feeny, Thomas, 718
- Feijoo, P. Benito, 154, 854, 891
- Felipe II, 284, 484
- Felipe IV, 150, 165
- Felipe V, 165, 369, 801
- Feliú y Codina, José, 116, 159

- Felten, Hans, 331
- Femeninas* (Valle-Inclán), 652, 800
- Feminismo* (Clarín), 614
- Fereal, 159
- Fernán Caballero y la novela de su tiempo* (Armada y Losada), 759
- Fernández, Cayetano, 225
- Fernández, Luis, 830
- Fernández, Pura, 830, 831
- Fernández Almagro, Melchor, 569, 831
- Fernández Asís, Victoriano, 719
- Fernández Baeza, Pascual, 223
- Fernández Caballero, Manuel, 138, 140, 162, 164, 166, 175, 176, 177, 182, 183, 190
- Fernández Cid, Antonio, 190
- Fernández Cifuentes, Luis, 831
- Fernández Clemente, Eloy, 94
- Fernández-Cordero y Azorín, Concepción, 464
- Fernández de Córdova, Fernando, 352
- Fernández de Córdova, Luis, 352
- Fernández de la Puente, Manuel, 176
- Fernández de los Ríos, Ángel, 241
- Fernández de los Ríos, Antonio, 331
- Fernández de Moratín. Ver Moratín.
- Fernández de Navarrete, Martín, 860
- Fernández Duro, Cesáreo, 709, 815
- Fernández Espino, José, 190
- Fernández Fernández, Simona, 922
- Fernández Flórez, Isidoro, 61, 94, 703, 705, 706, 707, 708, 769
- Fernández Galiano, Manuel, 331
- Fernández Grajal, Manuel, 156, 157, 158
- Fernández Grajal, Tomás, 157, 158
- Fernández Grilo, Antonio, 66, 243, 282, 914
- Fernández-Guerra, Aureliano, 854, 855, 874?, 922
- Fernández-Guerra, Luis, 854, 863
- Fernández Herrero, Manuel, 719
- Fernández Larraín, Sergio, 922
- Fernández Lasanta, Manuel, 619, 643, 645
- Fernández Navarrete, Eustaquio, 856
- Fernández Navarrete, Martín, 855
- Fernández Neira, José, 289
- Fernández-Sevilla, Julio, 922
- Fernández Shaw, Carlos, 80, 136, 157, 158, 159, 160, 174, 175, 177, 209, 312, 757
- Fernández Vaamonde, Emilio, 705
- Fernández Villaverde, Raimundo, 178
- Fernández Villegas, Francisco, 71, 144, 314, 316, 735
- Fernández y González, Manuel, 65, 768, 874
- Fernando VI, 801
- Fernando VII, 86, 352, 354, 355, 363, 484, 490, 491, 492, 513, 514, 515, 516, 517, 871
- Fernando el Católico, 165
- Fernanflor. Véase Fernández Flórez, Isidoro.
- Ferrán, Augusto, 29, 30, 70, 241, 242, 245, 253, 254, 259, 260, 262, 265, 266, 272, 313
- Ferrari, Emilio, 29, 221, 243, 288, 332, 702, 898
- Ferreiro, Celso Emilio, 332
- Ferreiro Fernández, Manuel, 332, 339
- Ferrer Benimeli, José A., 595
- Ferrer del Río, Antonio, 854
- Ferreras, Juan Ignacio, 464, 593, 831, 836
- Ferreres, Rafael, 332
- Ferri, Enrico, 57
- Fery, Alejandro, 831
- Fêtes Galantes* (Verlaine), 29
- Feydeau, Georges, 419, 420, 423, 424
- Fichte, Johann Gottlieb, 420
- Fichter, William, 464
- Fiera, La* (Pérez Galdós), 125, 126
- Fiercilla domada, La* (Shakespeare), 177
- Fiesta de San Antón, La* (Arniches y López Torregrosa), 174, 175
- Figaro, Le*, 145, 777
- Fígaro. Véase Larra, Mariano José de.
- Figón de las desdichas, El* (Llanos y Chapí), 177
- Figuerola, Francisco de, 848
- Figuerola, marqués de. Véase Armada y Losada, Juan.
- Figuerola, Laureano, 869
- Figulinas* (Benavente), 800
- Filinto Elísio. Véase Nascimento, Francisco Manuel do.
- Filles de marbre, Les*, 168
- Filosofía de las leyes* (Campoamor), 275

- Filosofía de lo inconsciente* (Hartman), 28
Filosofías (Pardo Bazán), 687
Filósofo y la «vengadora», *El* (Clarín), 617
Fils de famille, *Les*, 168
Fin de una novela (Alarcón), 365, 368, 371
Fin de una raza, *El* (Pereda), 443, 700
Final de Norma, *El* (Alarcón), 364, 368, 371
 Fiñeman, Hélène H., 465
Fineza del querer, *La* (Campoamor), 274
 Finkenthal, Leo, 190
 Finné, Jacques, 464
 Fiore, Andrea, 152
 Fiorentino, Luigi, 332
 Fischer, Ernest, 464
 Fischer, Kuno, 870
 Fishtine, Edith, 464, 922
Fisiología del baile (Pereda), 443
Fisonomías sociales (Pérez Galdós), 695
 Fita, P. Fidel, 164
 Fitzgerald, Sally y Robert, 471
 Fitzmaurice-Kelly, J., 861, 862
 Flaubert, Gustave, 3, 5, 9, 11, 12, 15, 16, 17, 22, 25, 27, 119, 413, 420, 423, 625, 627, 629, 630, 634, 635, 636, 637, 638, 661, 665, 766
 Flaxman, 372
Fleurs du mal, *Les* (Baudelaire), 28, 29, 30, 209
Flirtation légitima (Clarín), 621
 Flitter, Derek, 921
 Flor, Fernando R. de la, 332
Flor, *La* (R. de Castro), 299, 309
Flor de Lis, *La*, 753
Flor de mayo (Blasco Ibáñez), 762, 763, 765, 766, 797
Flor seca, *La* (Pardo Bazán), 690
 Florensa, Eva, 458, 460
 Flores, Antonio, 437
 Flores, Eugenio Antonio, 752, 758
 Flores Arroyuelo, F. J., 98
Flores de las leyes (J. Ruiz), 856
 Flores García, Francisco, 134, 190
 Flores Laguna, José, 164
Floresta de rimas antiguas castellanas (J. N. Böhl de Faber), 851
 Flórez Canseco, Casimiro, 216
 Florian, Jean-Pierre Claris de, 222
 Floridablanca, conde de. Véase Moñino, José.
Florilegio (Valera), 215, 216, 691, 692
 Flynn, Gerard, 332, 831
 Foerster, W., 866
 Fogazzaro, Antonio, 660, 788
 Fogelquist, Donald F., LIII, 332
Foi a Pascua enxoita (R. de Castro), 297
 Fola Igurbide, José, 118
 Folgueras y Sión, Luis, 217
Folklore andaluz, *El* (Machado y Álvarez), xxx
Follas novas (R. de Castro), 294, 299, 300, 301, 305
¡Follas novas!, risa dame (R. de Castro), 296
Folletos literarios (Clarín), 611, 896, 900, 901, 911
Fonda nueva, *La* (M. J. de Larra), 377
Fondo del alma, *El* (Pardo Bazán), 688, 690
Fondo del cáliz, *El* (S. Rueda), 708
Fondo del tonel, *El* (Ortega y Munilla), 749, 750
 Fonquerne, Yves-René, 730
Fontana de Oro, *La* (Pérez Galdós), 6, 7, 15, 416, 418, 428, 435, 482, 490, 491, 492, 494, 503
 Fontanella, Lee, 190, 464, 719
 Fontbona, Francesc, 719
 Forcadela, Manuel, 332, 339
 Forcadell Álvarez, Carlos, LIII, 94
Force des choses, *La* (Margueritte), 792
 Ford Bacidalupo, Mario, 464
 Forestier, Louis, 94
 Former, Juan Pablo, 67, 214
 Fornieles Alcaraz, J., 190
 Fort, Paul, 145
 Fortes Fernández, José Antonio, 719
Fortuna en un sombrero, *La* (Pereda), 440, 577
Fortunata y Jacinta (Pérez Galdós), xxvi, xxxi, XLVI, 7, 15, 19, 438, 486, 488, 498, 534, 542, 543, 544, 545, 546, 548, 550, 551-564, 565, 566, 567, 568, 571, 572, 573,

- 578, 579, 581, 627, 654, 700, 776, 779, 784,
786, 791, 888, 893, 900
- Fortuny, Mariano, 8
- Foscolo, Hugo, 215, 221
- Foucault, Michel, 308
- Foulché-Delbosc, Raymond, 464, 866
- Fox, E. Inman, LIII, 94, 98, 190, 831, 922
- Foz, Braulio, 216
- Fra Diavolo* (Morán y Sánchez Allú), 168
- Frac azul, El* (Pérez Escrich), XXI
- Fragmentos* (R. de Castro), 299
- Fragmentos* (Novalis), 28
- Frailas en España, Los* (Morote), 57
- Fraker, Charles F., 332
- France, Anatole, 703, 908
- Francés, José, 797
- Francesch Aguilar, 859
- Francia y Ponce de León, Benito, 833
- Franco, Jean, 831
- Francos Rodríguez, José, 144, 191
- Franklin, Benjamín, 465
- Frateretto* (Ortega y Munilla), 751
- Frates Sureda, Antonio, 708
- Fray Candil. Véase Bobadilla, Emilio.
- Fray Melitón* (Clarín), 615
- Freedman, Ralph, 719
- Freire López, Ana M.^a, 332
- Freud, Sigmund, 778
- Frías, Bernardino Fernández de Velasco,
duque de, 220
- Frías Núñez, M., 831
- Frío del Papa, El* (Clarín), 620
- Frío del teatro español, El* (Palacio Valdés),
768
- Fröhlicher, Peter, 713, 718, 734
- Froldi, Rinaldo, LIII, 331
- Fromental Halévy, Jacques, 167
- Fromentin, Eugène, 803
- Frontaura, Carlos, 68, 69, 170, 172, 174,
228, 229, 233, 236, 332, 704
- Fruta verde* (M. del Palacio), 229, 236, 237
- Fry, Northrop, 831
- Fucelli, Antonia, 465
- Fuego a bordo* (Pardo Bazán), 686
- Fuensanta del Valle, marqués de la, 855,
857, 858
- Fuente, Bienvenido de la, 332
- Fuente, Vicente de la, 854
- Fuente Ballesteros, Ricardo de la, 190, 465
- Fuentes, Víctor, 831
- Fuerza del amor, La* (Azorín), 145
- Fulgosio, Fernando, XLVIII
- Fun un domingo* (R. de Castro), 292
- Furor filarmónico, El* (Bretón de los He-
rberos), 179
- Gabriel y Galán, José M.^a, XXVI, 81, 208,
313
- Gaceta de Madrid*, 180, 526
- Gaitero, El* (Perrín, Palacios y Nieto), 176
- Galante*, 797
- Galanteos de Venecia* (Barbieri), 163
- Galdós* (Clarín), 640, 784, 786, 789, 790,
896, 904
- Gale, Judith E., 465, 831
- Galerna del sábado de Gloria, La* (Menén-
dez Pelayo), 221
- Galicia*, 79
- Gallaher, Clark, 465
- Gallardo, Bartolomé José, LXIV, 851, 852,
865, 871, 896
- Gallego, Juan Nicasio, 215, 223
- Gallego Morell, Antonio, 190, 332, 831
- Gallego Roca, Miguel, 332
- Gallén, Enric, 190
- Gallo de Sócrates y otros cuentos, El* (Cla-
rín), 611, 613
- Galvete, Javier, 420
- Gálvez, Manuel, 719
- Gamallo Fierros, Dionisio, 324, 459, 719
- Ganadera, La* (Pardo Bazán), 688
- Ganivet, Ángel, XXVI, XXXV, XLI, 51, 320,
639, 657, 798, 799, 813, 814, 820, 831, 832,
841
- Gaos, Vicente, 209, 246, 332, 457, 465, 871,
922
- Garayoa, Manuel, 190
- Garbanzo, El*, 233, 234, 235
- Garcés de Marcilla, Francisco, barón de
Andilla, 224
- García, Manuel, 154
- García, Pedro, 195
- García, José Jesús, 796

- García Álvarez, Enrique, 140, 141, 174, 176, 177
- García Barrón, Carlos, 94, 332, 465, 595, 602, 922
- García Cadena, Peregrín, 708
- García Camarero, Enrique, 94
- García Camarero, Ernesto, 94
- García-Cao, Antonio, 756
- García Castañeda, Salvador, 332, 333, 465, 472, 922
- García Cruz, Arturo, 465, 922
- García de Arrieta, Agustín, 861
- García de Enterría, M.^a Cruz, 333
- García de la Huerta, Vicente, 214, 847, 862
- García de León y Pizarro, 350
- García de Olloqui, Emilio, 219
- García de Quevedo, Heriberto, xxviii, 374
- García Domínguez, Elías, 719, 832
- García Doncel, Carlos, 166
- García González, Francisco, 465
- García Gutiérrez, Antonio, xxviii, xlvi, 112, 155, 163, 167, 168, 169, 170
- García Lara, F., 465, 832
- García Lorca, Federico, 116, 266, 309
- García Lorca, Francisco, 832
- García Lorenzo, Luciano, 190, 191, 595, 719
- García Martí, Victoriano, 328
- García Mercadal, José, 95, 825
- García Pavón, Francisco, 191, 719
- García-Ramón, Leopoldo, 752
- García Reyes, José, 832
- García Sabell, Domingo, 333
- García San Miguel, Luis, 719, 832, 922
- García Sánchez, Franklin B., 595
- García Santiesteban, Rafael, 134
- García Sarriá, Francisco, 95, 719, 832
- García Suelto, Manuel, 853
- García Tassara, Gabriel, 217, 273, 283, 286, 288, 333, 338
- García Torres, Juan Ángel, 95
- García Valdecasas, Amelia, 95, 719, 725, 832
- García Viñó, Manuel, 333, 465
- Garcilaso de la Vega, 213, 215, 220, 290, 856
- Garibaldi, Giuseppe, 282
- Garín (Bretón), 159
- Garolera, Narcís, LIII
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel, 191, 841
- Garrido Palazón, Manuel, 922
- Garuda o la cigüeña blanca* (Valera), 694
- Gaspar y Rimbau, Enrique, 109, 110, 111, 116, 832, 907
- Gasparini, Francesco, 152
- Gasset, Dolores, 748
- Gasset, Eduardo, 62, 64, 748
- Gatell y Floch, Joaquín, 810, 816, 832
- Gatomaquia* (Lope de Vega), 866
- Gautier, Théophile, xxxvii, 66, 312, 661
- Gaviota, La* (F. Caballero), xxi, 412, 448, 888
- Gaya Nuño, Juan Antonio, 95
- Gayangos, Pascual de, 853, 854, 855, 857, 928
- Gaztambide, Joaquín, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 181, 182
- Gedeón*, 70, 228, 232
- Gemelo, El* (Pardo Bazán), 686
- Gener, Pompeyo, 37, 53, 56, 908, 909, 922
- Generala, La* (Martínez Barrionuevo), 752
- Genio y figura* (Valera), 395, 403
- Genover, Ignacio de, 226
- Genovés, Tomás, 154, 161
- Genoveva de Brabante* (Nivelle de la Chaussée), 134
- Gente couocida* (Benavente), 148
- Gente nueva* (París), 907, 909, 910
- Gente Vieja*, 907
- Geofrín, José M.^a, 857
- Geórgicas* (Pardo Bazán), 688
- Gerli, M. E., 832
- Germinal*, 72, 757
- Germinal* (Zola), 6, 18, 20, 24, 26, 28, 143, 770
- Germinie Lacerteux* (E. y J. Goncourt), 6, 20, 23
- Geroua* (Pérez Galdós), 125, 126, 504, 510, 511
- Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien* (Schack), 862
- Geschichte der Autobiographie* (Misch), 351
- Gessner, Salomon, 215

- Gicovate, Bernard, 333
- Gies, David T., 191, 339, 923
- Gift of the Magic, The* (Henry), 391
- Gigantes y cabezudos* (M. Echegaray y Fernández Caballero), 140, 173, 176
- Gil, Enrique, 209, 240
- Gil, Ildefonso Manuel, 333
- Gil, Ricardo, 66, 245, 308, 310, 312, 314, 315, 316, 317, 318, 914
- Gil Blas*, 233, 896, 913
- Gil Cremades, Juan José, 95, 923
- Gil de Zárate, Antonio, 183
- Gil Gordaliza, A., 157
- Gil Parrado. Véase Palomero, Antonio.
- Gil Sanz, Mariano, 266
- Gil y Baus, Isidoro, 166
- Gil y Carrasco, Eugenio, xxix
- Gildippe de Odoardo* (Sariols y Porta), 155
- Giles, Mary E., 719
- Gillet, Joseph E., 465
- Gilman, Stephen, LIII, 465, 596, 719, 832
- Giménez, Saturnino, 832
- Gimeno Casalduero, Joaquín, 596
- Gimerá Peraza, Marcos, 596
- Giner, Salvador, 160
- Giner de los Ríos, Francisco, xxii, xxxv, XLIII, LIII, 6, 13, 32, 34, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 52, 54, 70, 95, 98, 314, 316, 319, 320, 420, 423, 431, 485, 490, 536, 596, 869, 870, 896, 905, 912, 914, 917
- Giralda, La* (Aubert), 168
- Girard, René, 719
- Gitana. Idilio en la Sierra, La* (S. Rueda), 455, 796
- Glaura y Coriolano* (Lidón), 153
- Glendinning, Nigel, 596, 720
- Glick, Thomas F., 832, 923
- Globo, El*, 59, 63, 144, 147, 148, 428, 756, 896, 911, 913
- Gloria* (Cano), 115
- Gloria* (Pérez Galdós), 7, 120, 418, 428, 429, 435, 482, 483, 493, 494, 496, 497, 499, 500, 501, 534, 535, 536, 545, 554, 785, 897
- Glorias humanas* (Campoamor), 274
- Glosa de Alizán, La* (Maldonado), 454
- Gluck, Christoph, 150, 157
- Godoy, Manuel de, 350, 351, 354, 355, 356, 358, 359, 465, 491, 509, 802, 815
- Goethe, Johann W., 65, 241, 242, 351, 365, 421, 424, 651, 661, 889, 891
- Gogol, Nicolai Vasilievich, 784, 791
- Gogorza Fletcher, Madeleine, 596
- Gold, Hazel, 596, 720, 832
- Goldmann, L., 465, 720
- Goldmann, Peter B., 596, 832
- Goletera, La* (Reyes Aguilar), 455, 796
- Golfemia, La* (Granés), 140, 178
- Gómez, Carlos M.^a, 184
- Gómez, César Armando, 333
- Gómez, Francisco, 155
- Gómez, José Luis, 720
- Gómez Amat, Carlos, 191
- Gómez Aparicio, Pedro, 95
- Gómez Carrillo, Enrique, xxviii, 69, 312, 313, 315, 705
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis, XLVI, 349, 353, 361, 362, 388, 582
- Gómez de Baquero, Eduardo, 71, 141, 439, 458, 720, 908, 915, 918, 919, 923, 925
- Gómez de la Serna, Pedro, 867
- Gómez de la Serna, Ramón, 568, 689, 720, 798, 833
- Gómez de las Cortinas, José Frutos, 333
- Gómez de Santiago, José, 708
- Gómez-Ferrer Morant, Guadalupe, 833
- Gómez Fontenebro, Alejandro, 859
- Gómez García, Julio, 191
- Gómez Hermosilla, José, 180, 216, 333, 350
- Gómez Marín, José Antonio, 466
- Gómez Molleda, M.^a Dolores, LIII, 95, 104, 720, 923
- Gómez Montero, Javier, 333
- Gómez Rea, Javier, 95
- Gómez Santos, Marino, 720, 923
- Gómez Tabanera, J. A., 720
- Gómez Villafranca, Román, 95
- Gomis, Francisco, 143
- Gomis, José Melchor, 154
- Goncharov, Ivan, 653
- Goncourt, Edmond y Jules, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 13, 16, 19, 22, 23, 24, 25, 95, 119, 661, 663, 680, 900

- Gondar y Forteza* (Armada y Losada), 759, 760
- Góngora, Luis de, 67, 213, 220, 848, 881
- González, Juan Gualberto, 216
- González Alonso, Francisco, 333
- González Araco, Manuel, 191
- González-Arias, Francisca, 720
- González Arranz, Gregorio, alcalde de Roa, 350, 352
- González Auriolles, Miguel, 156
- González Besada, Augusto, 333
- González Blanco, Andrés, 145, 318, 333, 466, 833, 907, 915, 923
- González Bravo, Luis, 523, 524
- González Bravo* (Campoamor), 275
- González Bribón* (Clarín), 621
- González de Amezúa y Mayo, Agustín, 742, 833
- González de Ávila, Manuel, 720
- González de Tejada, J., 218, 228, 233
- González del Candamo, Bernardo, 315
- González del Castillo, Juan Ignacio, 132
- González Herrán, José Manuel, 100, 460, 461, 462, 465, 466, 468, 469, 471, 472, 473, 720, 833, 926
- González Llana, F., 144, 191
- González Llana, Manuel, 830
- González López, Emilio, 191, 720
- González Ollé, Fernando, 95, 333, 923
- González Palencia, Ángel, 466, 596, 875
- González Parrado, Julián, 805, 816, 833
- González Pedroso, Eduardo, 854, 863
- González Piedra, Juan, 923
- González-Ruano, César, 833
- González Ruescas, Félix, 833
- González Ruiz, Nicolás, 95, 774, 923
- González Serrano, M., 327
- González Serrano, Urbano, xxxix, xl, xliii, 27, 39, 40, 44, 45, 70, 869, 896, 914, 916, 923
- González Torres, Rafael, 720
- González Vera, J. L., 833
- Gonzalo* (Sariols y Porta), 155
- Gonzalo de Córdoba* (E. Serrano), 160
- Gonzalo Morón, Fermín, 868
- Gopa* (Valera), 121
- Gorceix, Paul, 100
- Gorda, La*, 230
- Gordillo Courcières, José Luis, 95, 333
- Gorki, Máximo, 791
- Gorriona, La* (Coloma), 748
- Gorro frigio, El* (Lucio y Nieto), 177
- Gotas de rocío* (Arnao), 248
- Goya y Lucientes, Francisco de, 421, 492, 674
- Goyescas* (Granados), 160
- Goyet, Florence, 721
- Gracián, Baltasar, 213
- Gracias a Dios que está puesta la mesa* (Olona y Barbieri), 168
- Gramberg, Eduard J., 721, 923
- Gran Duquesa de Gerolstein, La* (Meilhac y Halévy), 134
- Gran Galeoto, El* (J. Echegaray), 113
- Gran Inquisidor, El* (Dostoievski), 783
- Gran nodriza, La* (Matheu Aybar), 454, 795
- Gran pecado, El* (Martínez Barriónuevo), 752
- Gran Vía, La*, 69
- Gran Vía, La* (Pérez y González, Chueca y Valverde), 137, 173, 177
- Granada, Fr. Luis de, 854
- Granada la Bella* (Ganivet), xxix, 813, 820
- Granados, Enrique, 160
- Grande Oriente, El* (Pérez Galdós), 515
- Grandes señores, Los* (Lanza), 710
- Granell, Antonio, 466
- Granell, Manuel, 466
- Granés, Salvador M.^a, 134, 140, 174, 177
- Grassi, Ángela, XLVIII
- Grassi, Carlos, 155
- Graziella* (Lamartine), 270
- Gregersen, Halfdan, 191
- Gregorcic, 305
- Grimm, Wilhelm y Jakob, 68, 372, 692, 703
- Griswold, Susan C., 721
- Gritos del combate* (Núñez de Arce), 207, 284, 286, 288, 313
- Grossi Fernández, Rodrigo, 721
- Grove Day, A., 833
- Grunete, El* (García Gutiérrez), 163
- Gual, Adrià, 143, 145
- Gualterio di Monsonis* (Manent), 155

- Guantería, La* (Pereda), 443
Guardia amarilla, La (Arniches, Lucio y J. Jiménez), 140
 Guarnier, Luis, 95, 335
 Guastavino Gallent, Guillermo, 325, 721
 Guedi, Aimé, 95, 105
 Guereña, Jean-L., LIII, 96, 324
 Guerra, Ángel, 721
Guerra a la guerra (Campoamor), 274
Guerra a muerte (López de Ayala y Arrieta), 163, 165
Guerra del Transvaal y los misterios de la banca en Londres, La (Maeztu), 797
Guerra y paz (Tolstoi), 784
 Guerrero, María, 114, 149
 Guerrero, Teodoro, 165, 236, 333
 Guevara, Fr. Antonio de, 450
Guignol (Gómez de Baquero), 918
 Guillén, Claudio, 721
 Guillén, Jorge, 333
 Guillén Robles, Francisco, 857
 Guimerá, Ángel, 116, 118, 143
Guitarra, La (Clarín), 613, 622
Guitarrico, El (Fernández de la Puente, Pascual de Frutos y Pérez Soriano), 176
Guldnaara (Brull), 158
 Gullón, Germán, LIII, 466, 591, 596, 597, 598, 605, 607, 721, 833
 Gullón, Ricardo, LIII, 96, 191, 334, 466, 467, 597, 716, 721, 833, 923
 Günter, Georges, 713, 718, 734
Gusano de luz, El (S. Rueda), 439, 455, 796
Gusanos, Los (Lanza), 710
 Gutiérrez, Jesús, 191
 Gutiérrez, Agustín, 873
 Gutiérrez Burón, Jesús, LIII
 Gutiérrez Carbajo, Francisco, 334
 Gutiérrez Carbajo, E., 833
 Gutiérrez de Alba, José M.^a, 134, 136, 172, 182, 222, 224
 Gutiérrez de la Vega, José, 858, 859
 Gutiérrez Díaz Bernardo, Esteban, 833
 Gutiérrez Flórez, Fabián, 467
 Gutiérrez Girardort, Rafael, LIII
 Gutiérrez Nájera, Manuel, 280
 Gutiérrez Sebastián, Raquel, 467
 Guyau, Jean-Marie, 652, 780, 784, 909
Guzmán el Bueno (Arnao, Bretón y Saldoni), 155, 156, 157, 159
Hablando en castellano (Celaya), 279
 Haeckel, Ernst Heinrich, 20, 32, 36, 320, 427
 Hafter, Monroe, Z., 721
 Hall, Harold B., 191, 597
 Hallet, 803
Halma (Pérez Galdós), 488, 534, 566, 578, 778, 788
 Hals, Frans, 675
 Hambrook, Glyn, 334
 Hanslick, Édouard, 160
 Hardin, Sven, 803
Haroldo el normando (J. Echegaray), 906
 Harrisse, Henry, 857
 Hart, Stephen M., 722, 833
 Hartman, Eduard von, 28, 780
 Hartsook, John Hooker, 334
 Hartzenbusch, Eugenio, LIII
 Hartzenbusch, Juan Eugenio, XXII, XLVI, 68, 112, 180, 225, 226, 228, 246, 248, 275, 334, 854, 855, 856, 858, 861, 862, 863, 923
Hasta qué punto el idioma poético está identificado en nuestra patria con el idioma vulgar (M. del Palacio), 281
 Hatwhorne, Nathaniel, 379
 Hatzfeld, Helmut, 721
 Hauptmann, Gerhart, 119, 143, 144, 783, 788
 Hauser, Arnold, 467
 Hauser, Philip, 191
 Hawthorne, Nathaniel, 703
 Haxthausen, 821
 Hays, William H., 834
Haz de leña, El (Núñez de Arce), 284
 Hazard, Paul, 809
 Hebreo, León, 878
Hechicero, El (Valera), 694
Hedda Gabler (Ibsen), 144
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 412, 413, 420, 427, 880
 Heine, Heinrich, 28, 29, 30, 210, 216, 240, 241, 242, 245, 253, 257, 266, 268, 296, 651, 661, 870

- Helios*, 53, 145, 318, 319, 320, 322, 756
 Helmholtz, Hermann, 41
Hembra (Historia de un hombre), La (Tusquets), 761
 Hemingway, Maurice, 96, 467, 472, 721, 834
 Henares, Ignacio, 923
 Henestrosa, Andrés, 844
 Henn, David, 721
 Hennequin, Émile, 909
 Henningsen, Carl-Ferdinand, 352
 Henríquez Ureña, Max, 334
 Henríquez Ureña, Pedro, 334
 Henry, O., 391
Heraldo, El, 57, 248, 683, 777
 Herder, Johann Gottfried, 351
 Heredia, José M.^a de, XXIX, 29, 209, 902
 Heredia, Nicolás, 265, 334
Hermana San Sulpicio, La (Palacio Valdés), 771, 772
Hermanita Comino, La (Matheu Aybar), 454
 Hermida, Modesto, 334
Hernán Cortés (Ovejero), 155
 Hernández Cabrera, Clara Eugenia, 191
 Hernández Suárez, Manuel, 191, 722
 Hernando, Rafael, 162, 164, 167, 168, 180, 181, 191, 192
 Hernando, librería y editorial, 855, 877
 Herrera, Fernando de, 213, 848
 Herrera y Robles, Luis, 217, 219
 Herrero, Javier, 467, 597, 834
 Herrero Mediavilla, Víctor, 920
 Hervieu, 148
 Herzberger, David K., 467
 Hibbs-Lissorgues, Solange, LIII
 Hidalgo, Juan, 150, 151
 Hierro, Alfonso de Carlos, XL, 897
Hija de la fe, La (Chapí), 159
Hija de la Providencia, La (Rodríguez Rubí y Arrieta), 166
Hija del fango, La (Siles), 760
Hija del mar, La (R. de Castro), 291
Hijas de Zebedeo, Las (Chapí), 173
Hijastra del amor, La (J. O. Picón), 742
Hijo de Don Juan, El (J. Echegaray), 114
Hijo de familia o el lancero voluntario, El (García Gutiérrez, Ayala, Olona, Gaztambide, Arrieta y Oudrid), 168
Hijo de la Fortuna, El (C. Rubio), 708
Hijo de todos, El (Campoamor), 274
Hijo del regimiento, El (Tamayo y Baus y Oudrid), 169
Hilos, Los (Pardo Bazán), 685, 687, 689
 Hilton, Ronald, 834, 923
Himnos y quejas (Arnao), 206, 248
 Hina, Horts, LIII, 96
 Hinterhäuser, Hans, LIII, 597, 834, 923
Hipermestra (Saldoni), 154
Histórica, La (E. A. Flores), 758
Histoire de la littérature anglaise (Taine), 21, 22
Historia crítica de la literatura española (Amador de los Ríos), xxxiv, 864
Historia de Grecia, La (Duruy), 303
Historia de la conquista de México (A. de Solís), 362
Historia de la poesía castellana en la Edad Media (Menéndez Pelayo), 876
Historia de la poesía hispanoamericana desde sus orígenes hasta 1892 (Menéndez Pelayo), 876, 877
Historia de la Revolución Española (Blasco Ibáñez), 762, 763
Historia de las Cortes reformadoras (Campoamor), 275
Historia de las guerras civiles de Granada (Pérez de Hita), 849
Historia de las ideas estéticas en España (Menéndez Pelayo), 872, 875, 876, 877, 878, 879, 884, 885
Historia de las Indias (B. de las Casas), 856
Historia de las sagradas reliquias de San Francisco de Borja (Coloma), 745
Historia de los heterodoxos españoles (Menéndez Pelayo), 872, 875, 876, 882, 884
Historia de los Reyes Católicos (Bernáldez), 857
Historia de mis libros (Alarcón), 364, 365, 366, 373, 375, 418
Historia de mis libros (Darío), 312
Historia de una reina (A. Sawa), 756
Historia de una tagarnina (E. Blasco), 700

- Historia del romanticismo francés* (Menéndez Pelayo), 876
- Historia general de España* (Lafuente), xxxii, xxxiii
- Historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio* (Zola), 21
- Historia tragicómica de la España del siglo XIX* (Príncipe), 224
- Historias vulgares* (Castro y Serrano), 708
- Historietas nacionales* (Alarcón), 364, 365, 366, 371
- Hita, Arcipreste de, 526, 866, 880, 896
- Hitcock, Richard, 328
- Hoar, Leo J., 597
- Hobsbawn, Eric J., 834
- Hoddie, J. H., 192
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 28, 30, 148, 372, 698, 703
- Hogar de las Familias, El*, 377
- Hoja Literaria de los Lunes*, 62
- Hojeda, 892
- Hollaender, F., 783
- Hombre azul, El* (García Cadena), 708
- Hombre de los estrenos, El* (Clarín), 615
- Hombre mono, El*, 754
- Hombre nuevo, El* (Bourget), 795
- Hombre sin mujer, El* (M. de los Santos Álvarez), 226
- Hombres de pro, Los* (Pereda), 418, 435, 442, 449
- Homero, 303, 887
- Honor, El* (Campoamor), 274
- Honor, El* (Sudermann), 144
- Honrada, La* (J. O. Picón), 743
- Horacio, 216, 217, 220, 221, 268, 876
- Horacio en España* (Menéndez Pelayo), 874, 876, 877, 882
- Horas de sol* (Martínez Sierra), 800
- Hornedo, Rafael M.^a de, 828, 834
- Hoyos y Vinent, Antonio de, 755, 894
- Hoz, La* (Pardo Bazán), 686
- Huelga de hijos, La* (Gaspar), 110
- Huella de almas* (Acebal), 455, 797
- Huerta, Ángel, 702
- Huerta, Fernando, 457, 467
- Huerta Calvo, Javier, 192
- Huertas Vázquez, Eduardo, 192
- Huevos pasados, Los* (Pardo Bazán), 689
- Hugo, Víctor, xxxix, 3, 4, 88, 113, 155, 169, 365, 500, 684, 752, 757, 764, 891
- Húmara, Rafael de, 411
- Humboldt, Friedrich Heinrich Alexander, barón de, 803, 807, 820, 868
- Humoradas* (Campoamor), 207, 278
- Huret, Jules, 777
- Hurtado, Antonio, 134, 163, 167
- Hurtado de Mendoza, Diego, 858
- Húsar de la guardia, El* (Perrín, Palacios, Jiménez y Vives), 177
- Husson, Jules. Véase Champfleury.
- Hutchinson, Thomas, 343
- Huxley, Aldous, 427
- Huysmans, Joris Karl, xxvi, 8, 22, 652, 777, 779, 781, 792
- I guelfi ed i ghibellini* (Scarlatti), 155
- I Malavoglia* (Verga), 765
- Ibarra, Fernando, 722, 923
- Ibarreta, Domingo, 847
- Iberia, La*, 284, 299, 541, 702, 703
- Iberia Musical, La*, 156
- Iberia Musical y Literaria, La*, 156
- Ibarni, Luis G., 188, 192
- Ibsen, Henrik, 13, 71, 114, 143, 144, 660
- Ibsen y Daudet* (Clarín), 902
- Icaza, Francisco A. de, xxviii, 310, 315, 316, 317, 318, 909, 924
- Ideal de Humanidad para la vida (Urbild del Menschheit)* (Krause), 35, 412, 868
- Ideales* (Fernández Grilo), 282
- Idealismo, El* (Campoamor), 275
- Idearium español* (Ganivet), 798
- Ideísmo, El* (Campoamor), 275, 312
- Idilio de un enfermo, El* (Palacio Valdés), 625, 770, 898
- Idilio lúgubre* (Ortega y Munilla), 749
- Idilio y tragedia* (S. Rueda), 708
- Idólatra, El*, 75
- Ife, Barry W., 722
- Iglesia, Santiago, 337
- Iglesias, Francisco, 96
- Iglesias de la Casa, José, 213
- Iglesias de Souza, Luis, 192
- Iglesias Martínez, Nieves, 192

- Ildegonda* (Arrieta y Solera), 156, 157, 164
Illuminations, Les (Rimbaud), xxvi, 29
Illusions perdues, Les (Balzac), 634
Iluminaciones en la sombra (A. Sawa), 756
Ilusiones del doctor Faustino, Las (Valera), xxxvi, 394, 397, 398, 399, 400, 413, 787
Ilustración, La, 64
Ilustración Artística, La, 44, 677, 894
Ilustración Cantábrica, La, 300
Ilustración de Madrid, La, 64, 211, 386
Ilustración Española y Americana, La, xl, 44, 64, 65, 66, 68, 182, 204, 357, 683, 753, 759, 871, 903, 913
Ilustración Ibérica, La, 44, 119, 683, 899, 911, 916
Ilustración Militar, La, 816
Ilustre figuranta, La (Matheu Aybar), 454, 795
Imbéciles, Les (Verlaine), 757
Imparcial, El, 44, 59, 61, 62, 63, 88, 89, 295, 541, 683, 689, 703, 748, 753, 756, 896, 901
Imperfecta casada, La (Clarín), 620
Impresiones (Balart), 913
Impresiones de un artista en Italia (Inzenga), 170
Incesto (Zamacois), 796
Incógnita, La (Pérez Galdós), 127, 488, 534, 565, 569, 570, 571, 579, 650, 790, 893
Inconsolables, Los, 168
Indiano, El (Nogales), 705
Indulto, El (Pardo Bazán), 690
Infantes, Víctor, 924
Infierno (Dante), 260
Insepultable, La (Fernanflor), 708
Insolación (Pardo Bazán), 669, 670, 672, 694, 901
Inspiración, La (Pardo Bazán), 690
Instantáneas, 702
Instantáneas (Arniches y López Silva), 136
Instintivo (Pardo Bazán), 690
Insúa, Álvaro, 755
Interior (Maeterlinck), 143, 145
Interiores (Pardo Bazán), 690
Intermezzo (Heine), 257, 266, 268
Introduction à la médecine expérimentale (Bernard), 26
Intrusa, La (Maeterlinck), 145
Inútil (Pardo Bazán), 688
Inzenga, José, 162, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 192
Ir por lana (Pereda), 442
Iradier, Manuel, 812, 814, 816, 819, 834
Iranzo, Juan E., 79
Irayzoc, Fiacro, 174, 177
Irene de Otranto (M. Echegaray y E. Secrrano), 158, 160
Iriarte, Joaquín, 924
Iriarte, Tomás de, 152, 165, 214, 222, 225, 866
Iriondo, Eduardo, 810, 822, 834
Irracional (Pardo Bazán), 685
Irresponsables, Los (Dicenta), 117
Irza (F. Gómez), 155
Isabel II, xxv, 54, 86, 157, 235, 361, 487, 505, 518, 522, 524, 525, 528, 529, 532, 548, 657
Isern, Damián, 51, 55, 56, 57, 79, 96, 807
Isla, P. José Francisco de, 379, 387, 854
Ismalia ossia morte el amore (Carnicer), 154
Izquierdo, Lucio, 192
Izquierdo, P., 325
Izquierdo Dorta, Oswaldo, 722
Jack (Daudet), 756
Jackson, Robert M., 722
Jackson Veyán, José, 136, 138, 174, 175, 176, 228, 231, 232, 233
Jactancia (Pardo Bazán), 691
James, Henry, XLIX
Jammes, Francis, 781
Jammes, Robert, 722
Jándalo, El (Pereda), 442
Janer, Florencio, 254, 854
Janés Nadal, Alfonsina, 192
Janet, Pierre, 778
Jaque a la reina (Matheu Aybar), 454, 795
Jara, Alfonso, 834
Jardín de Falerina, El (Calderón de la Barca), 151
Jardín de los poetas, El (Reina), 310
Jardines del Buen Retiro, Los (Guerrero y Mazzochi), 165

- Jaula cuarta: El espiritista* (Pérez Galdós), 698
- Jaula primera: El Neo* (Pérez Galdós), 698
- Jaula segunda: El filósofo materialista* (Pérez Galdós), 698
- Jaula tercera: El don Juan* (Pérez Galdós), 698
- Jáuregui, Juan de, 848
- Javier de Miranda* (Muñoz Pabón), 455
- Jejelaty, Joseph, 597
- Jenseits von Gut und Böse* (Nietzsche), xxvi
- Jeremías*, 230, 232
- Jerez Mir, Rafael, 96
- Jérica, Pablo de, 222
- Jeroma la Castañera* (Moreno Fernández y Soriano Fuertes), 161
- Jeromín* (Coloma), 745
- Jesus Cristo en Lisboa* (Brândao-Teixeira), 783
- Jesus und Judas* (Hollaender), 783
- Jeûne, Le* (Zola), 897
- Jiménez, Jerónimo, 136, 140, 175, 176, 177, 315
- Jiménez, Juan Ramón, xxvi, xlii, 31, 43, 53, 69, 208, 210, 245, 256, 257, 258, 289, 303, 306, 309, 310, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 334
- Jiménez, Luis, xxxviii
- Jiménez de la Espada, Marcos, 804, 807, 810, 811, 812, 820, 821, 834, 858
- Jiménez Duque, Baldomero, 834
- Jiménez Fraud, Alberto, xxxv, 43, 467, 924
- Jiménez-Landi, Antonio, liii, 96
- Jiménez Moreli, Inmaculada, 96
- Jiménez Rodríguez, F. J., 92
- Jobit, Abbé Pierre, 96, 924
- Johnson, Carroll B., 597
- Johnson, R., 465
- Jones, C. A., 467
- Jones, R. O., 604
- Jorba i Jorba, Manuel, 96, 924
- Jordá, Josep M., 143
- Jorge Hayaseca. Véase Echegaray, José.
- Jorge. Diálogo pero no platónico* (Clarín), 622
- José* (Palacio Valdés), 625, 770
- Jourdan, P., 834
- Jovellanos, Gaspar Melchor de, xxxviii, 132, 214, 352, 854
- Joven Telémaco, El* (Blasco y Rogel), 133, 170, 171
- Jover Zamora, José M.^a, liii, 96, 597, 924
- Juan de Águila, José de, 192
- Juan I de Aragón, 82
- Juan de la Cruz, San, 881
- Juan José* (Dicenta), 117, 141, 706
- Juan Manuel, infante don, 860
- Juan Martín, el Empecinado* (Pérez Galdós), 512
- Juan Miseria* (Coloma), 748
- Juan Ruiz (Periódico humorístico)*, 611, 613, 614, 896
- Juan Trigo* (Pardo Bazán), 690
- Juan y Santacilia, Jorge, 801
- Juan Vulgar* (J. O. Picón), 710, 740
- Juana Placer. Historia de un temperamento* (Siles), 760
- Juanita la Larga* (Valera), xxvi, 395, 396, 397, 402, 405, 406, 407
- Juanita Tenorio* (J. O. Picón), 742
- Juanito Reseco* (Clarín), 617, 643
- Juaristi, Jon, liv, 96
- Judío errante, El* (Sue), 763
- Juegos florales* (Muñoz Pabón), 455
- Juez, El* (Blasco Ibáñez), 762
- Juez, el duque y la comedianta, El* (Pérez Nieva), 761
- Jugar con fuego* (V. de la Vega y Barbieri), 162, 165, 168
- Juicio del año (revista de 1865), capricho fantástico*, 172
- Juramento, El* (Gaztambide), 164
- Juretschke, Hans, liv, 334, 335, 924
- Justa y Rufina* (Muñoz Pabón), 455, 796
- Justicia, La*, 916
- Justo de Valdediós* (J. Costa), 796
- Jutglar, Antoni, 597
- Kafka, Franz, 569
- Kant, Immanuel, 18, 870
- Kant, perro viejo* (Clarín), 614
- Kardec, Allan, 269, 271, 334
- Karr, Alfonso, 365, 367

- Keil, Juan Jorge, 862
 Keller, Adalbert, 849
 Keller, Gottfried, 305
 Kelly, M. del R. C., 729
 Ketchman, Ralph L., 465
 Kienzl, W., 788
 Kierkegaard, Sören, 792
 King, Edmund Ludwig, 334
 Kirby Jr., Harry L., 471, 722, 839, 925
 Kirkpatrick, Susan, 334
 Klibbe, Lawrence, 467
 Klopstock, F. G., 892
 Kloth, Volker, 192
 Knapp, William I., 858
 Knowlton, Edgar C. Jr., 833
 Knust, Germán, 857
 Kossoff, David, 838, 839, 844
 Krappe, Alexander H., 467
 Krause, Karl Christian Friedrich, 33, 35, 36,
 39, 40, 41, 42, 43, 412, 420, 423, 868
 Kronik, John W., 467, 597, 598, 722, 924
 Krow-Lucal, Martha G., 467, 598
 Krynen, Jean, 467, 924
 Kulp, Kathleen K., 334
 Küpper, W., 722

Là-bas (Huysmans), 777
 La Condamine, Charles Marie de, 801
La de Bringas (Pérez Galdós), 120, 487,
 534, 544, 545, 547, 548, 551, 553, 556, 566,
 567, 572, 573, 625
La de los tristes destinos (Pérez Galdós),
 524, 528, 529
La de San Quintín (Pérez Galdós), 125,
 126, 127
 La Fontaine, Jean de, 222, 225
 Labanyi, Jo, 722
 Labaree, Leonard W., 465
 Labra, Rafael M.^a de, xxviii, 51, 97
Labrador, El (Gutiérrez de Alba), 223
Labradoras de Vallecas, Las (Cruz), 152
 Lacouture, Maryline, 834
 Lafarga, Francisco, 725, 838
 Laffitte, G., 722
 Laffranque, Marie, 835
 Lafuente, Modesto, xxxiii
 Lafuente Alcántara, Emilio, 857

Lagar de la viñuela, El (Reyes Aguilar),
 455, 796
 Lahoz, Florentino, 165
 Laín Entralgo, Pedro, 598
 Lakhdari, Sadi, 598
L'alegría que passa (Rusiñol), 145
 Lama, M.^a Xesús, 329
 Lamarque, Antonia de, 289
 Lamarque de Novoa, José, 219, 289
 Lamartine, Alphonse de, 220, 270, 296,
 680, 802
L'Amour (Stendhal), 296
Lancero, El (Gaztambide), 164
 Landa, Nicasio de, 817, 818, 835
 Landeira, Ricardo, 338
 Langer, William, 835
 Lanza, Silverio, 705, 708, 710, 722, 796, 797,
 798, 833, 842
 Lanzuela Corella, M.^a Luisa, 467
 Lapesa, Rafael, 334
 Laporta, Francisco J., 97
L'Apostolo (Zena), 788
L'après-midi d'un faune (Mallarmé), 28, 29
L'argent (Zola), 901
 Larra, Luis Mariano de, 134, 163, 170, 173,
 218, 219
 Larra, Mariano José de, XLVI, 4, 76, 154,
 161, 355, 356, 358, 376, 378, 421, 437, 439,
 441, 696, 896, 898
 Larrea, Elba M., 598
 Larrosa, Bernardo, 169
 Larrubiera, Alejandro, 709
 Larsen, Kevin S., 722
Las de Pinto (Reyes Aguilar), 455
 Lasagabaster, Jesús M.^a, LIV
 Lasagabaster, José Manuel, 467
 Lassaleta, Manuel C., 598
 Lasso de la Vega, Francisco de Paula, 189
L'Assommoir (Zola), 7, 20, 24, 430, 631,
 664, 765
 Lastra, Salvador, 178
 Lasuén, Dionisio, 89
 Latorre Ceresuela, Yolanda, 97, 598
Laurel de Apolo, El (Calderón de la
 Barca), 151
Laureles de un poeta, Los (Cano), 115
 Laurenti, Joseph L., 714

- Lauriers sont coupés, Les* (Dujardin), 679
 Lautréamont, Isidore Ducasse, conde de, xxix, 27
 Lavaud, Jean-Marie, 192
 Lavedan, 148
L'Avenç, xxvi, 81, 145, 859
L'avenir de la science (Renan), 21
 Laverde Ruiz, Gumersindo, 34, 38, 215, 216, 872, 873, 874
 Lavignac, Albert, 192
Lazarillo de Tormes, 514, 546, 849
Lázaro (J. O. Picón), 741
 Lázaro, Ángel, 192
 Lázaro Carreter, Fernando, liv, 924
 Lázaro Galdiano, Álvaro, 670
 Lázaro Galdiano, José, 70, 71, 72, 901, 911
 Lázaro Serrano, Jesús, 467
 Lazo, Sebastián, 352
 Le Bouill, Jean, 468
 Le Gentil, Georges, 334
 Leblanc, Georgette, 145
Lecciones de Literatura y Arte dramático (A. W. Schlegel), 412
Lecciones sobre el sistema de la filosofía analítica (Sanz del Río), 868
L'Echo de Paris, 777
 Lecocq, Alexandre-Charles, 134
 Leconte de Lisle, Charles-Marie, 29, 66, 209, 288
Lectura, La, 536, 759, 778, 785, 893, 916
Lecturas. Proyecto (Clarín), 899
Lecturas recreativas (Coloma), 704, 745
Ledia (Cárdenas), 157, 158
 Leduc-Adine, Jean-Pierre, 105
L'éducation sentimentale (Flaubert), 625, 634, 635, 636, 639
 Legaz Lacambra, Luis, 97
Légende des siècles (Hugo), 891
 Leguen, Brigitte, 468
 Leibniz, Gottfried Wilhelm, 319, 651
 Leiva Muñoz, Francisco, 353
Lejanías (Icaza), 316
 Lejeune, Philippe, 468
Lejía, La, 228
Leliña (Pardo Bazán), 685
 Lemaître, Henri, 97
 Lemaître, Jules, 908
 Lemartinel, Jean, 598
 Lembke, 868
L'enbusqué (Margueritte), 792
L'enfant de la troupe, 169
Lengua, La (Gaspar), 110
 Lenz, 820
 León XIII, 781
 León, Fr. Luis de, 213, 217, 848, 856, 881
León Benavides (Clarín), 620
 León Roca, José Luis, 826, 836
 León y Trigo, 314
 Leopardi, Giacomo, 215, 890
 Leopoldo II de Bélgica, 815
 Lerchundi, P. José M.^a, 820, 835
 Lerner, M. G., 192
 Lesbia, 217
 Lessing, Gotthold Ephraim, 246
 Letamendia, Emily, 598
Letanía del nuestro señor Don Quijote de la Mancha (Darío), 88
 Letourneau, Charles, 23
Letra menuda, 231
 Leuven, Adolphe, 168
Leva, La (Pereda), 442, 446, 700
Lévame a aquella fonte cristañña (R. de Castro), 296
 Leví, Judá, 879
 Levin, Harry, xxvi, 598
Levita, La (Gaspar), 110
 Levy, Josette, 722
 Lewis, T. H., 468
Ley del embudo, La (Queral), 796
 Leyda, Rafael, 315, 316
Leyenda áurea (Vorágine), 654
Leyenda de los infantes de Lara (Menéndez Pidal), xxii, 866
Leyenda de Parsifal en España, La (Mitjana), 183
Leyenda del loto, La (Pardo Bazán), 688
Leyenda del monje, La (Arniches, Cantó y Chapí), 175
Leyendas (G. A. Bécquer), 270, 371, 392
Leyendas del Norte (Arana), xxx
Leyendas del único (Lanza), 710
Liberal, El, xlviii, 44, 57, 59, 61, 62, 63, 64, 683, 702, 703, 916

- Liberalismo es pecado, El* (Sardá y Salvany), 432
- Liberatori, Filomena, 468
- Libertad, La*, 55
- Libre examen y nuestra literatura presente, El* (Clarín), 417, 418, 430, 897
- Libro, El* (Darío), 311
- Libro de Buen Amor* (Arcipreste de Hita), 866
- Libro de Cantigas* (Armada y Losada), 759
- Libro de Granada* (Ganivet), 799
- Libro de la montería*, 859
- Libro de los Cantares, El* (Trueba), 206, 249, 251, 268
- Libro de los niños, El* (Martínez de la Rosa), 222
- Libro talonario, El* (Alarcón), 365, 367
- Libro talonario, El* (J. Echegaray), 113
- Libros de antaño, nuevamente dados a la luz por varios aficionados* (Alfonso Durán), 858
- Licenciado Escobar, El* (Blas y Ubide), 455
- Licenciado Torralba, El* (Campoamor), 278
- Liceo, El*, 75
- Liceo Artístico y Literario*, 75
- Lida, Clara E., 94, 97, 102, 104, 598, 826, 835, 920
- Lida, Denah, 598, 835
- Lida, M.^a Rosa, 722
- Lidón, José, 153
- Liern, Rafael, 228
- Life of Miguel de Cervantes Saavedra, The* (Fitzmaurice-Kelly), 861
- Life of the reverend Joseph Blanco White, written by himself, The* (Blanco White), 352, 356, 357
- Ligeras reflexiones al discurso del Sr. Núñez de Arce leído en el Ateneo de Madrid el 8 de noviembre de 1886* (Mañé y Flaquer), 78
- Limendoux, Félix, 797
- Limones agrios. Colección de cuentos, cuadros y artículos para alegrarse y sobre todo para rabiarse* (V. Ruiz Aguilera), 704
- Liniers, S., 228, 231, 233
- Linneo (Karl von Linné), 801
- L'inspecteur Axel Borj* (Strindberg), 144
- L'intelligence* (Taine), 500
- Lira sacro hispánica* (Eslava), 154
- Lírica y el Naturalismo, La* (Clarín), 898
- Lirismo en la poesía francesa, El* (Pardo Bazán), 894
- Lissorgues, Yvan, LII, LIV, LVI, LV, 90, 91, 97, 99, 104, 330, 458, 460, 467, 468, 474, 476, 593, 594, 598, 605, 716, 722, 723, 725, 728, 730, 732, 834, 835, 838, 920, 924
- Lista y Aragón, Alberto, 118, 180, 192, 205, 206, 214, 216, 217, 220, 283, 334, 335, 849
- Liszt, Franz, 651
- Literatura* (Azorín), 919
- Literatura del día (1900 a 1903), La* (González Serrano), 914
- Literatura en 1881, La* (Clarín y Palacio Valdés), 625, 768, 897, 898, 906, 916
- Literatura española en el siglo XIX* (Blanco García), xxx, 215, 916
- Literatura francesa contemporánea* (Fernández Shaw), 80
- Literatura francesa moderna, La* (Pardo Bazán), 684, 894
- Literatura griega* (Foz), 217
- Literatura y otras hierbas* (Pardo Bazán), 121
- Literaturas malsanas* (Gener), 53
- Literes, Antonio de, 151
- Little, W., 723
- Littre, Émile, 427
- Liturgias íntimas* (Verlaine), 65
- Litvak, Lily, LIV, 97, 192, 193, 335, 468, 723, 734, 824, 826, 835, 840
- Livingston, David, 803
- Livio, Gigio, 193
- Llaguno y Amírola, Eugenio de, 848
- Llamada y tropa* (García Gutiérrez y Arrieta), 170
- Llamas Aguilanedo, José M.^a, XL, 326, 800, 835
- Llanos y Berete, Antonio, 157, 158, 165, 177
- Llave y García, J. de la, 835
- Lleó, Vicente, 140
- Llorens, Francisco Javier, 873
- Llorens, Vicente, 468, 598, 835

- Llorente, Antonio, 347, 350, 351, 354, 468
 Llorente, Teodoro, 84, 85
 Lloris, Manuel, 835
 Llovet, Enrique, 193
Lluvia menuda, 231
Lo absoluto (Campoamor), 275
Lo catalanisme (Almirall), 78
Lo cierto por lo dudoso (Lope de Vega), 154
Lo Conpte Arnau (Maragall), 160
Lo eterno (Zamacois), 706
L'Œuvre (Zola), 8, 540
Lo fatal (Darío), 299
Lo invisible (Azorín), 145
Lo mejor del teatro (Valera), 121
Lo pasado (J. O. Picón), 741
Lo prohibido (Pérez Galdós), xxxix, 14, 363, 488, 534, 544, 550, 551, 554, 555, 556, 571, 625, 899
Lo que se necesita para dar (Lanza), 711
Lo que se oye desde una silla del Prado (Alarcón), 365
Lo relativo (Sánchez Pérez), 797
Loca de la casa, La (Pérez Galdós), 120, 121, 125, 126, 128, 534, 565, 566, 791
Loco Dios, El (J. Echegaray), 114
Locomotora, La (Ruiz Aguilera), 315
Locura de amor (M. y V. Tamayo y Baus), 163
 Löfling, Pedro, 801
Lógica, La (Pardo Bazán), 689
Lohengrin (Wagner), 178
Lola (Gaspar), 110
 Lombroso, Cesare, 57, 778
L'omelette fantastique, 167
 Longares Alonso, Jesús, 97
 Longo, 217
 Lope de Vega, 150, 154, 234, 274, 285, 639, 848, 850, 851, 854, 862, 863, 864, 865, 866, 875, 876, 877, 881, 882, 883, 890
Lope de Vega y Grillparzer (Farinelli), 882
 Lope Muñoz, J. L., 723
 Lopez, François, 335
 López, Aurora, 329, 330, 335
 López, Ignacio Javier, 468, 598, 723
 López, Julio, 836
 López, Mariano, LIV
 López Albaiceta, Pablo Jesús, 836
 López Allúe, Luis M.^a, 454, 454, 795
 López Aranguren. Véase Aranguren, José Luis López.
 López Bago y Peñalver, Eduardo, xxix, 752, 753, 755, 756, 757, 758, 762, 836, 842
 López-Chávarri Andújar, Eduardo, 193
 López de Abiada, José Manuel, 469
 López de Ayala, Adelardo, 114, 163, 164, 165, 166, 168, 220, 639, 740
 López de Ayala, Pedro, canceller, 860, 881, 924
 López de Sedano, Juan José, 213, 847, 848, 924
 López Estrada, Francisco, 97, 325, 335, 459
 López Fabra, Francisco, 858, 862
 López García, Ángel, 193
 López García-Berdoy, M.^a Teresa, 459
 López Gómez, Santiago, 335
 López Jiménez, Luis, 97, 335, 469, 723, 924
 López Landy, R., 469
 López Marín, Enrique, 174, 177
 López-Morillas, Juan, LIII, LIV, 95, 98, 469, 598, 867, 871, 924, 925
 López Pinillos, José, 118
 López Piñero, José M.^a, 98
 López Rinconada, M. A., 98
 López Ruiz, José M.^a, 98
 López Saenz, R., 836
 López Sanz, Mariano, 723, 836, 924
 López Silva, José, 136, 137, 174, 175, 177, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 235, 237, 238, 335
 López Soler, Ramón, 335
 López Torregrosa, Tomás, 175, 177
 López-Valdemoro y de Quesada, Juan Gualberto, 692, 704, 709
Lorencín o el camarero del cine (Granés), 178
 Lorenzo-Rivero, Luis, 598
Los que a través de sus lágrimas (R. de Castro), 302
 Losada, Basilio, 329
 Loti, Pierre, 781
 Lott, Robert E., 469, 723
 Lotze, Rudolf Hermann, 41, 652, 780
 Loubés, Jean-Noël, 836

- Louys, Pierre, 766
 Lovett, Gabriel H., 335, 599
 Lowe, Jennifer, 599
Lozana andaluza, La (Delicado), xxvi, 858, 860
 Lozano Marco, Miguel Ángel, 716, 723, 836
 Luca de Tena, Torcuato, 66
 Lucas, Prosper, 21, 23
 Luceño, Tomás, 136, 174
Luces de bohemia (Valle-Inclán), xxi, 757
Lucha de Clases, La, 67
Luchana (Pérez Galdós), 520
Luciano (Dicenta), 117
 Lucio, Celso, xxix, 136, 140, 174, 177, 178, 232, 238
Lucio Tréllez (Ortega y Munilla), 749
 Lugo, Ruth, 599
 Luis, Lcopoldo de, 335
Luis Martínez, el Espada (López Bago), 755
 Luján, Juan José, 171, 173
 Lukács, György, 469, 634
 Lulio, Ramón, 38
Lumbrarada (Pardo Bazán), 688
 Luna, M. J., 335
Lunes de El Imparcial, Los, 61, 62, 359, 748, 889, 902, 918
Lunes de El Liberal, Los, 62
 Lustonó, Eduardo, 701
L'usurier Blaizot (Champfleury), 5
 Luzán, Ignacio de, 152, 213, 214, 216, 707, 872
 Lyotard, Jean-F., 98
- Mabillon, Jean, 847
 Mac Andrew, R. M., 335
Macbeth (Shakespeare), 875
Maceta, La (Fernanflor), 706
 Machado, Antonio, xxvi, xxix, 28, 31, 43, 47, 245, 266, 299, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320
 Machado, Manuel, xxvi, xxix, 43, 66, 69, 98, 221, 245, 266, 278, 286, 307, 314, 316, 317, 335
 Machado da Rosa, Alberto, 98, 335
 Machado Núñez, Antonio, 321
- Machado y Álvarez, Antonio, xxx, 62, 78, 321, 701
 Macías Picavea, Ricardo, 51, 53, 55, 57, 58, 98, 454, 796
 Macpherson, James, 303
 Macrí, Oreste, 325
Madame Bovary (Flaubert), 9, 15, 16, 28, 625, 631, 634, 635, 636, 637, 638, 665
 Madariaga, Salvador de, 43, 48
 Madariaga de la Campa, Benito, 460, 461, 462, 465, 466, 468, 469, 473, 599
 Madera Vives, Antonio, 844
 Madrazo, Francisco de Paula, xxxvii, xxxviii, 492
 Madrazo, Pedro de, 378, 867
Madre naturaleza, La (Pardo Bazán), 388, 665, 667, 668, 669, 670, 672
Madrid Alegre, 230, 232, 236, 237
Madrid Cómico, xlvii, 69, 174, 227, 230, 231, 683, 756, 896, 903, 910, 911
Madrid y nuestro siglo (Navarrete), 412
Madrigales (Rodríguez Marín), 219
Madrileña (Clarín), 899
Maese Pérez el organista (G. A. Bécquer), 270, 381
Maestrante, El (Palacio Valdés), 767, 771, 772, 773
 Maestro, Jesús G., 723
Maestro Raimundico, El (Valera), 695
Maestros de párvulos (Benavente), 147
 Maeterlinck, Maurice, 28, 30, 143, 145, 146, 148
 Maeztu, Ramiro de, 51, 52, 53, 54, 62, 98, 797
Magda (Sudermann), 144
Magdalena (Brull), 158
Mágico de astracán, El (Valladares de Sotomayor), 141
 Magnan, 754
 Magnien, Brigitte, 836
 Maikov, Apollon Nikolaievich, 288
 Mainar, Rafael, 63, 98
 Maine de Biran, François Pierre, 780
 Mainer, José-Carlos, liv, lvi, 98, 193, 328, 335, 469, 723, 836, 925
 Máiquez, José, xlv, 862

- Mais ve que o meu corazón* (R. de Castro), 296, 301
- Maizeroy, René, 703
- Maja de rumbo, La* (Fernández Shaw y E. Serrano), 158, 160
- Maja vestida, La* (Goya), 492
- Majos, Los* (Polo y Peyrolón), 454
- Majos de Cádiz, Los* (Palacio Valdés), 773, 774
- Mal de ojo* (Pardo Bazán), 688
- Mala cuna y mala fosa* (Lanza), 710, 798
- Malaspina, Alejandro, 836
- Maldades que son justicias* (Sellés), 115
- Maldonado, Luis, 208, 454, 455
- Males de la patria y la futura revolución española. Consideraciones generales de sus causas y efectos, Los* (Mallada), xxvi, 47, 54
- Malheur d'Henriette Gérard, La* (Duranty), 5
- Mallada, Lucas, xxvi, 47, 51, 53, 54, 79, 98
- Mallarmé, Stéphane, 27, 28, 29, 30, 98, 147, 209
- Malos humores (Diálogo y no platónico)* (Clarín), 614, 622
- ¡Malpocado!* (Valle-Inclán), 63
- Malthus, Thomas Robert, 690
- Manceba. (Páginas de la deshonra y vicios sociales), La* (Sánchez Seña), 758
- Mancha que limpia* (J. Echegaray), 114
- Mandrell, James, 836
- Manent, Nicolás, 155, 160, 169
- Manet, Édouard, 8, 10, 12
- Manfredo* (Byron), 890
- Manías* (Pereda), 443
- Manicomio político-social. Soliloquios de algunos dementes encerrados en él* (Pérez Galdós), 698
- Manifeste des Cinq* (Zola), 777
- Manifeste Synboliste, Le* (Moréas), 28, 30
- Manín de Pepa José* (Clarín), 621
- Manojico de cuentos* (Polo y Peyrolón), 454
- Manrique, Gómez, 855, 865
- Manrique, Jorge, 234, 274, 880
- Manrique de Lara, Manuel, 159, 182, 183, 193
- Mansberger, Roberto, LIV
- Mansegura* (Pardo Bazán), 685
- Manuscritos de mi padre, Los* (Campoamor), 275
- Manzanares de Cirre, Manuela, 836
- Manzano, Fernando, 140, 176
- Manzoni, Alessandro, 65, 365, 375
- Mañanas de abril y mayo* (Alarcón), 365
- Mañé y Flaquer, Juan, 78
- Maños, Los (Novela de costumbres aragonesas)* (Polo y Peyrolón), 454
- Maquinista, El* (Dicenta), 705
- ¡Mar! Cas tías augas sin fondo* (R. de Castro), 298
- Maragall, Joan, xxx, 160, 221, 313
- Marañón, Gregorio, 43, 353, 712
- March, Kathleen, 335
- Marchena, José, 217
- Marco, Joaquín, 99, 336
- Marco, Tomás, 188
- Maresca, Mariano, 723, 836, 925
- Marfany, Joan-Lluís, LIV
- Margarita la tornera* (Fernández Shaw), 158, 159
- Margueritte, Paul, 22, 660, 779, 781, 784, 791, 792
- María* (M. de los Santos Álvarez), 226
- María Cristina de Habsburgo, 517, 522, 523, 867
- María de los Ángeles* (Arniches, Lucio y Chapí), 140
- María del Carmen* (Feliú y Codina), 116
- Mariana* (J. Echegaray), 114
- Mariana, Juan de, xxxiii
- Marianela* (Pérez Galdós), 482, 483, 493, 494, 497, 498, 499, 500, 536, 588, 897
- Marica, nantontre viñeras* (R. de Castro), 292
- Marichal, Juan, 920
- Marido de la Téllez, El* (Benavente), 148, 149
- Marietta. Páginas de dos existencias. Páginas de ultratumba. Primera y segunda parte* (Suárez Artazu), 269, 270, 271, 272
- Marín, Diego, 336
- Marín, Nicolás, 336
- Marina* (Arrieta y Camprodón), 156, 163

- Marinetti, Filippo Tommaso, 894
 Mario, Emilio, 148
Mariposa, La (Cano), 115
Mariposa, La (Pascual de Sanjuán), 68
Mariquita León (J. Nogales), 454, 796
Mariquita y Maruja (Sánchez Pérez), 797
 Maristany, Luis, 836
Mariucha (Pérez Galdós), 125, 126
Marius the Epicurean (Pater), xxvi
 Maroto, Rafael, 522
 Marqués, Pedro Miguel, 140, 176
Marqués de Caravaca, El (V. de la Vega), 162
 Márquez, Antonio, 468
 Marqueze-Pouey, Louis, 99
 Marquina, Eduardo, 160
 Marrades, M.^a Isabel, 101
Marrodán primero (Matheu Aybar), 454, 795
Marta y María (Palacio Valdés), 625, 770, 771, 898
 Martí, José, xxviii
 Martí Farreras, C., 193
 Martín, Juan (el Empecinado), 352, 512
 Martín Fernández, M.^a Isabel, 193
 Martín Gaité, Carmen, 469
 Martín Gamero, Antonio, 857
 Martín-Gamero, Sofía, 716
 Martín Retortillo, Sebastián, 94
 Martín y Alsina, Ramón, 12
 Martín y Soler, Vicente, 152
Martina (Pardo Bazán), 690
 Martínez, Francisca, 290
 Martínez, Graciano, 916
 Martínez Barrionuevo, Manuel, 708, 745, 752
 Martínez Cachero, José M.^a, 93, 99, 193, 336, 712, 713, 719, 721, 724, 725, 923, 925
 Martínez Campos, Arsenio, 753
 Martínez Carriazo, Cristina, 724
 Martínez Cuadrado, Miguel, liv, 99
 Martínez de la Rosa, Francisco, xlvi, 87, 155, 215, 216, 217, 220, 222, 275, 336
 Martínez Fernández, Celso, 724
 Martínez Kleiser, Luis, 457
 Martínez Martín, Jesús A., 99
 Martínez Monroy, José, 315
 Martínez Núñez, Zacarías, 916
 Martínez Olmedilla, Augusto, 193
 Martínez Pedrosa, Fernando, 700, 724
 Martínez Romero, J., 336
 Martínez Rücker, Cipriano, 193
 Martínez Ruiz, José. Véase Azorín.
 Martínez Ruiz, Juan, 336, 599
 Martínez Sierra, Gregorio, 53, 145, 287, 315, 320, 336, 702, 800, 837, 841
 Martínez Villergas, Juan, xxviii, 222, 228, 230, 232, 243
 Martínez Viojo, José, 290
 Martínez y Sáez, 807
 Martos, José Antonio, 155
Maruja (Núñez de Arce), 288
 Mas, Sinibaldo de, xxviii, 216, 217
 Mas Ferrer, J., 193
 Mas y Prat, Benito, 289, 454
 Masdeu, Juan F., 180
 Masía Lucas, Hugolino, 837
 Massó Torrents, Jaime, 859
 Masson de Morvilliers, 38
 Mata, Pedro, 755
Mater dolorosa (Cano), 115
 Matheu Aybar, José M.^a, xxxv, 119, 454, 708, 795
 Maupassant, Guy de, 8, 9, 11, 12, 22, 94, 148, 703, 778
 Maura y Montaner, Antonio, 48, 56, 502, 742, 837
 Maurice, Jacques, 99, 324
 Maury, Juan M.^a, 215, 216, 217, 220, 336
Mausoleo, El (Pardo Bazán), 691
Maximina (Palacio Valdés), 770, 900
Maxina ou a filla espúrea (Valladares Núñez), 290
 May, Charles E., 727
Maya, La (Cano), 115
 Mayans y Siscar, Gregorio, 860
Mayor encanto, amor, El (Calderón), 158
 Mayoral, Marina, 329, 336, 340, 724
Mayorazga de Bouzas, La (Pardo Bazán), 686, 688
Mayorazgo de Labraz, El (Pérez Galdós), 129
 Mayr, Johannes, 154
 Mazeppa, Iván Stephanovich, 821

- Mazzochi, 165
 McBride, Charles A., 724
 McClendon, B., 469
 McDermott, Patricia, 336
 McDonald, Dwight, 771
 McGuirk, B. J., 326, 328, 329, 335, 343
 Mebo, Pietro, 419
 Mecolaeta, Diego, 847
Medalla... de perro chico (Clarín), 621
Médica, La (Clarín), 622
Medicina rústica (Lanza), 710
 Medina, Jeremy T., 470, 837
 Medina, Vicente, 66, 67, 208, 313
Mediodía, El, 755
Mejor ley, La (Dicenta), 117
Mejor maestro, El (Ossorio y Bernard), 68
Melancolías, rimas y cantares (Arnao), 248, 264
 Melanesio, Domingo, 837
 Meléndez Valdés, Juan, 213, 214, 218, 241, 290
 Mélida, Arturo, 702
 Mélida, M., 71
Melodías hebraicas (Byron), 247
 Melón, Santiago, 724
Melusina (Sariols y Porta), 155
 Melville, Herman, 540
 Membrez, Nancy J., 193
 Memling, Hans, 675
Memoranda (Pérez Galdós), 505
Memoria (Azanza y O'Farril), 351, 355
Memoria (J. O. Picón), 740
Memoria (Jovellanos), 352
Memoria (Quintana), 355
Memoria apologética (Godoy), 351, 355
Memoria testamentaria (F. de Castro), 352
Memorial Histórico Español, 856
Memorias (Alcalá Galiano), 363
Memorias (Ayerbe), 351
Memorias (Escoiquiz), 354
Memorias (González Arranz), 352
Memorias (Palafox), 351, 352
Memorias (Santillán), 353
Memorias (Van Halen), 352
Memorias (Zumalacárregui), 352
Memorias de tiempos de Fernando VII (Serrano Sanz), 351
Memorias de un cortesano de 1815 (Pérez Galdós), 484, 514, 525
Memorias de un desmemoriado (Pérez Galdós), 363, 502, 505
Memorias de un desmemoriado (Ruiz Contreras), 349
Memorias de un hombre de acción (Baroja), 353
Memorias de un setentón (Mesonero Romanos), 65, 349, 357, 358, 359
Memorias de un solterón (Pardo Bazán), 673, 791
Memorias de una cortesana (Zamacois), 796
Memorias íntimas (Aviraneta), 353
Memorias íntimas (E. Blasco), 896
Memorias íntimas (F. Fernández de Córdova), 352
Memorias íntimas, políticas y militares de la Revolución española de 1868 (Leiva), 353
 Mena, Juan de, 881
 Menchacatorre, F., 463
 Mendès, Catulle, 62, 209, 316, 703
 Méndez Bejarano, Mario, 193
 Méndez Ferrín, José Luis, 336
Mendizábal (Pérez Galdós), 504, 519
 Mendizábal, Juan Álvarez, 223, 224, 520, 856
 Menéndez Agusty, José, 797
 Menéndez Onrubia, Carmen, 185, 193, 595, 599
 Menéndez Pelayo, Marcelino, xxvi, xxvii, xxx, xxxi, xxxiv, xxxv, xxxvi, xxxix, 34, 38, 43, 44, 61, 64, 71, 79, 112, 169, 181, 182, 183, 205, 215, 216, 217, 219-221, 226, 229, 239, 243, 248, 285, 286, 302, 324, 336, 356, 414, 435, 438, 443, 470, 472, 497, 551, 567, 599, 643, 645, 851, 852, 855, 857, 858, 864, 865, 866, 867, 871, 872-886, 887, 890, 895, 898, 900, 902, 906, 910, 911, 912, 925
 Menéndez Pidal, Ramón, xxii, xliii, 71, 321, 470, 864, 866, 880, 918, 925
 Menéndez Pintado, Marcelino, 872, 873
 Menge, Ulrich, 725
 Mengs, Antonio Rafael, xxxviii

- Mensajera, La* (Olona y Gaztambide), 163, 164, 182
Mensajero del Corazón de Jesús, El, 745
Mentiras (Clarín), 786
 Mentor, 171
Menudencias, 231
 Mercadante, Saverio, 160, 161
Mercader de Venecia, El (Shakespeare), 875
 Mercadier, Guy, 470
 Mercedes, infanta, 533
 Merchán, Rafael M.^a, 337
 Mérimée, Ernest, 866
 Merino, Gabriel, 136
Merope (Terradellas), 152
 Mesa, Enrique de, 456, 471
 Mesa, Rafael de, 599
Meses do inverno fríos... (R. de Castro), 297
 Mesía de la Cerda, Carlos, marqués de Caicedo, 229, 231, 233, 236, 337
 Mesonero Romanos, Ramón de, 65, 179, 180, 193, 194, 349, 357, 358, 377, 412, 437, 439, 441, 445, 452, 453, 470, 696, 854, 863, 868
Mesonges (Bourget), 784, 793, 794, 900
 Messaguer, Enrique, 882
 Mestres, Apeles, 709, 717
Metafísica limpia, fija y da esplendor al lenguaje, La (Campoamor), 275
Metafísica y la poesía, La (Campoamor), 275, 312
 Metastasio, Pietro, 154, 215
 Mexía, Diego, 848
 Meyer, Hans, 803
 Meyerbeer, Giacomo, 153
Mezclilla (Clarín), 228, 611, 660, 786, 788, 789, 874, 899, 911
Mi confesión (Tolstoi), 781
Mi entierro (Clarín), 616
Mi infancia y juventud (Ramón y Cajal), 362
Mi mujer y el cura. Confidencias de un aldeano (Zahonero), 758
Mi primera campaña (Altamira), 917
Mi religión (Tolstoi), 781
Mi Renan (Clarín), 901
Mi suicidio (Pardo Bazán), 686, 690
Mi viaje a las Cortes (J. L. Villanueva), 351
Miau (Pérez Galdós), 120, 488, 534, 560, 565, 566, 567, 568, 569, 571, 573, 579, 786, 900
 Michaëlis, Carolina, 849
Miel de la Alcarria (Feliú y Codina), 116
Mientras el hielo las cubre (R. de Castro), 302
 Mier, Eduardo de, 217
Migajas (López Silva), 231, 235, 237
 Miguel, Raimundo de, 220
 Miguel de la Escalada. Véase Valbuena, Antonio de.
Miguel y Jorge (Pardo Bazán), 689
1808. Madrid en la víspera (Fernanflor), 703
 Milá y Fontanals, Manuel, xxxiv, 71, 80, 84, 221, 248, 337, 692, 865, 873, 874, 875, 880, 925
Milagro del hermanuco, El (Pardo Bazán), 683
Milagros de Nuestra Señora (Berceo), 849
 Milego, Saturnino, 874
 Millán, M.^a Clementa, 194
 Millares Cubas, Agustín, 599
 Millares Cubas, Luis, 599
 Miller, Marta La Follette, 725
 Miller, Stephen, LIV, 467, 470, 599
 Millet, Jean François, 25, 675
Millona, La (Muñoz Pabón), 455
 Milner, Max, 925
 Milton, John, 661, 892
Mina (Planard), 168
Mina, La (Pardo Bazán), 682
 Minter, G., 599
Minuta de un testamento (Azcarate), 352, 432, 435
Minuta de un testamento (J. O. Picón), 741
Miña casíña, meu lar (R. de Castro), 297
Miña Santíña miña Santasa (R. de Castro), 293
 Miquel y Badía, Francisco, 872
Miquelete, El, 762
 Miracle, J., 99
Mirada, La (Pardo Bazán), 690
 Miraflores, marqués de, 855

- Miralles, Enrique, 462, 470, 472, 599
 Miranda, S., 470
Mirando ó chau (Curros), 305
 Miras, Domingo, 141
 Miravilles, L., 194
 Mirbeau, Octave, 145, 703
 Miró, Gabriel, 639
Mis canciones (Valle Ruiz), 916
Mis dos mujeres (Olona), 168
Mis plagios. Un discurso de Núñez de Arce (Clarín), 616, 640, 901
Misa del diablo, La (Balaguer), 708
Miscelánea (Núñez de Arce), 286
Miscelánea (Zapata), 856
 Misch, Georg, 351, 470
Misérables, Les (Hugo), 891
Miserere, El (G. A. Bécquer), 271, 381
Miseria en un tomo. Cuadros lastimosos, La (E. Blasco), 700
Misericordia (Pérez Galdós), xxvi, 386, 488, 534, 535, 542, 560, 565, 566, 577, 578, 579-582, 654, 779, 783, 785, 786, 787, 790, 793, 800
Misión de la Universidad, La (Sanz del Río), 868
Misión del arte, La (Cancio Mena), 81
Misterio (Pardo Bazán), 674
Misterios de bastidores (Montemar y Oudrid), 167
Misterios del lupanar. Novela mísero-social, Los (Arévalo), 758
Místico, El (Rusiñol), 788
 Mistral, Federico, 111
 Mitjana, Rafael, 159, 182, 183, 194, 275
Mitridate (Terradellas), 152
Mitridates (Capdepón y E. Serrano), 157, 160
 Mitterand, Henri, liv, 99, 105
Moby Dick (Melville), 540
Mocedades del Cid, Las (Guillén de Castro), 866
Moda Elegante, La, 753
 Modave, J., 837
Modernismo (Bark), xl
Modernismo (Benavente), 147
Modernismo (Valle-Inclán), xl
Mojicón, El (Granés), 178
 Molas, Joaquim, lv
 Moleschott, Jacob, 37
 Molho, Blanca, 837
 Molho, Maurice, 725
 Molière, Jean Baptiste Poquelin, 82, 620
 Molina, César Antonio, 99
 Molina, Ricardo, 267, 337
 Molinas, Ramón, 704
Molinero de Subiza, El (Oudrid), 164
Molino silencioso, El (Sudermann), 144
 Molíns, marqués de, xxxvi, 858
Monaguillo, El (Sánchez Pastor y Marqués), 140, 176
 Moncada, T., 839
Moneda del mundo, La (Pardo Bazán), 689
 Monet, Claude, 8, 9
 Moneva y Puyol, Juan, 83, 99
 Monforte, Francisco, 169
 Monguió, Luis, 337
 Monicelli, Gabriella, 330
Monja, La (López Bago), 755
 Monlau, Pedro Felipe, 854
 Monleón, José, 325
 Montaigne, Michel Eyquem, señor de, 25
Montálvez, La (Pereda), 441, 446, 448, 449, 456, 747, 760, 900
Monte de las Ánimas, El (G. A. Bécquer), 270, 378, 380-385
 Montemar, F., 167, 174
 Montengón, Pedro, 376
Montero, El (Pardo Bazán), 686, 690
 Montero-Paulson, Daría J., 599
 Montero y Vidal, José, 175, 470, 709
 Montes, J. B., 457
 Montes de Oca, Manuel, 522, 523
 Montes Huidobro, Matías, 470, 599, 725
 Montesino, Pablo, 99
 Montesino, Pedro, 42
 Montesino González, Antonio, 337, 476
 Montesinos, José Fernández, 337, 470, 471, 600, 725
 Montesinos, M.^a Isabel, 474, 600
 Montesinos, Rafael, 325, 337, 471
 Monti, Vincenzo, 221
 Montoliu, Manuel, 99
 Montollí, Víctor, 327

- Montoro, Rafael, 34, 170, 421, 423, 425, 427
 Moñino, José, 854
 Mor de Fuentes, José, 351, 356, 362
 Mora, José Joaquín de, XLVIII, 211, 215, 220, 854
 Mora García, José Luis, 600, 837
 Moragues, Miquel de, 216
Moral de la derrota, La (Morote), 57
 Morales, Pablo, 745
 Morales Lezcano, Víctor, 837
 Morán, Jerónimo, 168
 Moratín, Leandro Fernández de, XLV, 82, 213, 214, 849, 850, 852, 854, 862, 889
 Moratín, Nicolás Fernández de, 213
Moratín y su época (Pérez Galdós), 123
 Moréas, Jean, XXXVII, 28, 30
 Moreau, Gustave, 28, 675
 Moreau de Tours, Jacques, 23
 Morel, 754
Morel (Giner de los Ríos), 160
 Morel-Fatio, Alfred, 858, 866
 Moreno, Ezequiel, 819
 Moreno Alonso, Manuel, LIV, 925
 Moreno Carbonero, José, 702
 Moreno Castillo, Gloria, 600
 Moreno de la Tejera, Vicente, 837
 Moreno Fernández, M., 161
 Moreno Garbayo, Matilde, 194
 Moreno Godino, Florencio (Floro Moro Godo), XXI, 131
 Moreno Hernández, Carlos, 337
 Moreno Nieto, José, XLIII, 421, 422, 423, 424, 425, 781
 Morera, Enrique, 160
 Moret, Segismundo, 77, 780, 869
Moreto (Azcona y Oudrid), 166
 Moreto, Agustín, 854, 863, 882
 Morice, Charles, 30
Moro expósito, El (Rivas), 376
 Morón Arroyo, Ciriaco, 837
Moros y cristianos (Alarcón), 365, 366, 368
 Morote, Luis, 51, 52, 57, 99, 119, 194
Morriña (Pardo Bazán), 669, 671, 672, 673, 888, 901
Morrión y Boiua (Pardo Bazán), 686
Morsamor (Valcra), XXVI, 395, 402, 403, 404, 405, 695, 800
Mosaico poético de nuestros vates gallegos contemporáneos, 85, 90
Mosca sabia, La (Clarín), 615
 Mosco, 217
Mosquín (Clarín), 614, 617
Motete, El (J. y S. Álvarez Quintero y Serrano), 175, 176
Motín, El, 236
 Mozart, Wolfgang A., 157, 159, 651
Muecas (Bobadilla), 915
Muerte de César, La (V. de la Vega), 890
Muerte de Garcilaso, La (Arnao y Chapí), 157, 159
Muerte de la verdad, La (Lanza), 705, 708
Muerte de un justo, La, 703
Muestrario de fábulas fabulosas (marquesa de Pardo de Figueroa), 226
 Múgica, Pedro, 895
 Muiños, Conrado, 916
Mujer alta, La (Alarcón), 364, 365, 368, 369, 370-372, 373, 374
Mujer de Loth, La (Sellés), 115
Mujer de luz, La (S. Rueda), 705
Mujer de piedra, La (G. A. Bécquer), 392
Mujer de todo el mundo, La (A. Sawa), 756, 757
Mujer del César, La (Pereda), 442, 448, 449
Mujer del ciego, ¿para quien se afeita?, La (Pereda), 443
Mujer del filósofo, La (Pérez Galdós), 698
Mujer gris, La (Sudermann), 144
Mujer honrada. La señora de López, La (López Bago), 755
Mujeres (J. O. Picón), 710, 740
Mujeres y las academias, Las (Valera), 886
Mula y el buey, La (Pérez Galdós), 699
 Muley Hassan, 820
Mulleres quen vos oía (Pondal), 304
 Munárriz, José Luis, 180, 325
Mundo Pintoresco, El, 816
 Muntaner, Ramón, 849
Muñequita, La (Valera), 694, 747
 Muñiz Muñiz, M.^a Nieves, 600
 Muñoz, Eduardo, 159
 Muñoz, Isaac, 314, 315
 Muñoz, Matilde, 194
 Muñoz Carabantes, M., 98, 194

- Muñoz Marquina, Francisco, 716, 734
 Muñoz Pabón, Juan Francisco, 454, 455, 795, 796
 Muñoz Seca, Pedro, 141
 Muñoz y Romero, Jesús, 864
 Murciano, Carlos, 337
 Murga, José M.^a de, 810, 814, 823, 837
 Murguía, Manuel, 79, 253, 291, 294, 299, 300, 301, 302, 337
Musa épica, o colección de los trozos mejores de nuestros poemas heroicos (Quintana), 851
Musa verde, La (Reina), 311
Musas, Las (Campoamor), 273
Museo Artístico y Literario, El, 290
Museo Universal, El, xxiii, xxxviii, 64, 242, 254, 294
Museum. Mi revista (Clarín), 640, 900, 901
Música, La (Iriarte), 152
Música clásica (Estremera y Chapí), 175, 176
Música de la lengua castellana, La (Barbieri), 165
 Musset, Alfred de, 245, 259, 312
 Mutis, Juan Celestino, 801, 807
Na catedral (R. de Castro), 297
Nabab, Le (Daudet), 753
Nación, La, 124, 146, 416, 419, 697, 698
Nación Española, La, 300
Nacionalismo regionalista y la política internacional de España, El (Royo Villanova), 55
Nana (Manet), 8
Nana (Zola), 24, 742, 753
 Napoleón, 222, 354, 509, 510, 512, 802
Napoleón en Chamartín (Pérez Galdós), 484, 510
Narraciones inverosímiles (Alarcón), 364, 365, 366, 368, 371, 373
Narváez (Pérez Galdós), 505, 524, 525
 Narváez, Francisco, 69, 276, 523, 524, 525, 526
 Nascimento, Francisco Manuel do, 221
Naturalismo, El (Pardo Bazán), 894
Naturalismo en el teatro, El (Zola), 13, 143, 897
Naturalismo sectario, El (Valle Ameno), 80
Naturphilosophie (Schelling), 212
Náufragas (Pardo Bazán), 686
 Nava Álvarez, Gaspar M.^a de, 219, 889
 Naval, Ana M.^a, 324
 Naval, M.^a. Ángeles, 100, 337
 Navarrete, José, L., 412, 419, 423, 837
 Navarrete, Ramón de, 168, 169, 708
 Navarro, Felipe Benicio, 837
 Navarro, José Luis, 188
 Navarro González, A., 457
 Navarro Ledesma, Francisco, xxviii, 66, 702, 798, 832
 Navarro Villoslada, Francisco, 163, 165, 768, 869
 Navarro y Gonzalvo, Eduardo, 140
 Navas, conde de las. Véase López-Valdemoro y Quesada, Juan Gualberto.
 Navas-Ruiz, Ricardo, 337, 600, 925
 Navascués, Miguel, 600
Navegar pintoresco (Llamas Aguilanedo), 800
Naves de Cortés, Las (Arnao y Chapí), 157, 159
 Naya Pérez, Juan, 337
Nazarín (Pérez Galdós), 488, 534, 560, 578, 772, 783, 785, 787, 790, 793, 800
Ne quid niniis... (Muiños), 916
 Nebra, José, 151, 152
Necesitaba un corazón (Fernanflor), 707
 Necker, Germaine, 259
Negra, La (Tusquets), 761
 Neira, Margarita, 342
 Nelson, Brian, liv, lv, 734
 Nelson, Jeanne Pla, 725
Némesis (Bourget), 792
 Nerval, Gérard de, 29, 802
Nervión, El, 144
 Nervo, Amado, 66
 Neumann, Bernd, 471
Neurología de un prototipo (Pérez Galdós), 698
 Newton, Isaac, 696
Ni amor se libra de amor (Calderón de la Barca), 150

- Ni en la vida ni en la muerte* (Lanza), 710, 796
- Ni se empieza ni se acaba* (Granés), 140
- Nido ajeno, El* (Benavente), 148
- Niebla* (Unamuno), 542
- Niebla, La* (Pardo Bazán), 685
- Niemeyer, Katharina, 337
- Nieto, Emilio, 420, 422, 423
- Nieto, Manuel, 137, 175, 176, 177, 178
- Nieto del Cid* (Pardo Bazán), 683, 688
- Nietzsche, Friedrich, xxvi, 28, 37, 65, 766
- Nieva, Francisco, 141
- Nimetz, Michael, 725, 837
- Nin as oscuras* (R. de Castro), 296
- Ninfeas* (J. R. Jiménez), 313
- Niña obrera, La* (Planella), xxxviii
- Niña perdida, La* (E. Blasco), 700
- Niña y la mariposa, La* (Campoamor), 274
- Niño de Guzmán, El* (Pardo Bazán), 674
- Niño de la bola, El* (Alarcón), 375, 434
- Niño de los caireles, El* (Reyes Aguilar), 455
- Niños. Revista de Educación y Recreo, Los*, 68
- No me olvides*, xlviii, 211, 239
- No subas tan alto, pensamiento loco* (R. de Castro), 302
- Nocedal, Cándido, xxxiv, xxxviii, 419, 423, 424, 426, 430, 854
- Noche* (A. Sawa), 756, 757
- Noche del encierro, La* (Burgos), 174
- Noche mala del diablo, La* (Clarín), 620, 659, 791
- Nochebuena de 1836, La* (M. J. de Larra), 377
- Nochebuena de Periquín, La* (Fernanflor), 707
- Nochebuena de un médico, La* (Tolosa Latour), 705
- Nochebuena del guerrillero, La* (J. O. Picón), 703
- Noches egipcias. Leyendas del tiempo de los faraones, Las* (Danvila Jaldero), 709
- Nocturn* (Gual), 145
- Nodier, Charles, 29
- Nogales, José, 63, 454, 456, 471, 702, 705, 708, 725, 796
- Nogales de Muñiz, M.^a Antonia, 337
- Nogués, Romualdo, 706, 709
- Nombela, Julio, 74, 353
- Nora* (Ibsen), 143
- Nordau, Max, 37, 53, 62, 100, 307
- Noroña, conde de. Véase Nava Álvarez, Gaspar M.^a de.
- Norte de Castilla, El*, 55
- Nosa señora de Barca* (R. de Castro), 292
- Noticia* (Llorente), 351
- Noticias biográficas acerca del Excmo. Sr. Marqués del Mantillo* (Lanza), 796
- Noticiero de Tetuán, El*, 816
- Notre Dame de París* (Hugo), 155
- Nouturnio* (Curros), 305
- Nouvelle Revue Internationale Européenne, La*, 683
- Novalis, Friedrich von Hardenberg, 28, 30, 100
- Novela Corta, La*, 689
- Novela de Luis, La* (Villarminio), 429, 435
- Novela de mi amigo, La* (Miró), 639
- Novela de Raimundo, La* (Pardo Bazán), 690
- Novela de un novelista, La* (Palacio Valdés), 767, 776
- Novela de una noche, La* (J. O. Picón), 706
- Novela del presidio, La*, 778
- Novela del porvenir, La* (Clarín), 784, 901
- Novela en el tranvía, La* (Pérez Galdós), 416, 698, 699
- Novela experimental, La* (Zola), 7, 13
- Novela natural* (Alarcón), 364, 365, 366, 367, 368
- Novela novelesca, La* (Clarín), 781, 784, 901, 902
- Novelas cortas* (Alarcón), 364, 365
- Novelas de Torquemada, Las* (Pérez Galdós), 71, 488, 534, 571-578
- Novelas ejemplares* (Cervantes), 849, 852
- Novelas nacionales* (J. Costa), 796
- Novelistas españoles, Los* (Palacio Valdés), 768
- Novelistas naturalistas, Los* (Zola), 13
- Novelitas* (J. O. Picón), 710, 740
- Novia de un autor, La* (M. Bueno), 706

- Novio y el concierto, El* (Bretón de los Her-
reros y Basili), 161
 Novo y Colson, 900
Nubes de estío (Pereda), 441, 447, 449, 902
Nudo gordiano, El (Sellés), 115
Nuestra burguesía (Maeztu), 54
Nuestro Padre San Daniel (Miró), 431
Nuestro Tiempo, 683, 759
Nueva biografía de Lope de Vega (C. Ba-
rrera), 864, 877
Nueva campaña (Clarín), 430, 611, 631,
776, 898, 912
Nueva gramática griega (Bergnes de las
Casas), 216
Nueva primavera (Menéndez Pelayo), 221
Nuevo contrato (Clarín), 621
Nuevo Mundo, El, 67, 683
Nuevo Teatro Crítico, 745, 891, 892, 893,
911
*Nuevo viaje al Parnaso y los novelistas es-
pañoles* (Palacio Valdés), 768, 916
Nuevo Viajero Hispanoamericano, El, 816
*Nuevos documentos para ilustrar la vida de
Miguel de Cervantes Saavedra* (Asensio
y Toledo), 860
 Nuez, Sebastián de la, 600
Número uno, El (Clarín), 620
 Núñez de Arce, Gaspar, 29, 70, 78, 80, 207,
209, 221, 228, 243, 255, 265, 282-289, 313,
320, 323, 331, 337, 491, 600, 759, 837, 895,
898, 900, 901, 906, 907
 Núñez de Prado, José, 858
 Núñez Encabo, Manuel, 100
 Núñez Rey, Concepción, 725
 Núñez Ruiz, Diego, 100, 471

O crime do Padre Amaro (Eça de Quei-
roz), 626
O divino sainete (Curros), 306
O Galiciano, 85
O locura o santidad (J. Echegaray), 113
O primo Basilio (Eça de Queiroz), 626,
630
O sol fin quentarme (R. de Castro), 298
 Oakley, R. J., 463
 Obiols, Mariano, 160, 169
 Obligado, Rafael, xxviii

Obra flamenca (R. Molina), 267
Obras (Hurtado de Mendoza), 858
Obras (Lope de Vega), 864
Obras (L. Moratín), 850
Obras (marqués de Santillana), 865
Obras completas (Alarcón), 424
Obras completas (Azorín), 645, 909
Obras completas (G. A. Bécquer), 207,
210, 254, 257, 265
Obras completas (Campoamor), 273, 274
Obras completas (Cervantes), 861
Obras completas (Clarín), 612, 904
Obras completas (Coloma), 745
Obras completas (Ferrán), 254
Obras completas (Gómez de Baquero),
918
Obras completas (Menéndez Pelayo), 875,
882
Obras completas (Palacio Valdés), 913
Obras completas (Pardo Bazán), 661, 663,
665, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 674, 675,
676, 680, 681, 682, 783
Obras completas (Pereda), 441, 443, 444,
445, 446
Obras completas (Pérez Galdós), 122, 502,
695
Obras completas (Valera), 691
Obras completas (Zea), 218
Obras escogidas (Castelar), 359
Obras escogidas (Cervantes), 861
Obras escogidas (J. R. Jiménez), 289
Obras poéticas (García de Olloqui), 219
Obras selectas (Menéndez Pelayo), 878
*Observaciones sobre la novela contemporá-
nea en España* (Pérez Galdós), 6, 411,
421, 437, 438, 534
Observador, El, 284
Ocasión la pintan calva, La (Aza y Ramos
Carrión), 138
Ocaso de los dioses (J. Echegaray), 114
 Ochoa, Eugenio de, 214, 217, 378, 600, 849,
853, 854, 867
 Ochoa, Juan, 454, 455, 795
 Ochoa, Rafael, 67
 O'Connor, D. J., 600
 O'Connor, Flannery, 378, 379, 380, 382,
471

- Oda a la memoria de Manuel de Cabanyes* (Menéndez Pelayo), 220
- Odas* (Camacho), 219
- Odber de Baubeta, P. A., 463
- Odio, El* (Dicenta), 708
- Odio mortal* (Zamacois), 708
- O'Donnell* (Pérez Galdós), 484, 524, 526
- O'Donnell*, Leopoldo, 525, 526, 817, 818
- O'Farril*, G., 347, 351, 355, 458
- Offenbach, Jacques, 134
- Ofrenda* (Villaespesa), 315
- Ojos negros, Los* (Alarcón), 365, 366, 368, 371
- Ojos verdes, Los* (G. A. Bécquer), 381
- Olalla Real, Ángela, 600
- Oleza, Juan, 100, 471, 600, 723, 837, 838
- Oligarquía y caciquismo como forma actual de gobierno en España. Urgencia y modo de cambiarla* (J. Costa), 56, 79
- Oliva, César, 194
- Oliver, Federico, 118
- Oliver, Walter, 726
- Olives Canals, Santiago, 337
- Oller y Moragas, Narciso, 143, 643, 666, 670, 700, 917
- Olmedo Moreno, Miguel, 838
- Olmo, Lauro, 141
- Olona, Luis, 162, 163, 165, 166, 167, 168
- Olózaga, Salustiano, 235, 523
- Olson, Paul, 600
- Olvidémo-los mortos* (R. de Castro), 297, 298
- Olvidos de Granada* (J. R. Jiménez), 317
- On heroes* (Carlyle), 654
- Onís, Federico de, 337
- Operación, La* (Pardo Bazán), 689
- Opinión pública, La* (Cano), 115
- Opisso, Alfredo, 838
- Opúsculos de erudición y bibliografía* (Menéndez Pelayo), 876
- Oración de la gitana, La* (Polo y Peyrolón), 705
- Oración del explotado, La* (Carratalá), 67
- Oradores del Ateneo, Los* (Palacio Valdés), 768, 916
- Ordulías* (Clarín), 620
- Ordóñez, M., 327
- Ordóñez y Ochoa, Melchor, 807, 811, 814, 816, 838
- Oreja de Juan soldado, La* (Pardo Bazán), 685
- Orfeo en los infiernos* (Offenbach), 134
- Oriá, José A., 726
- Origen de las especies por medio de la selección natural, El* (Darwin), 21, 38
- Origen del pensamiento, El* (Palacio Valdés), 773
- Orígenes de la novela española y estudio de los novelistas anteriores a Cervantes* (Menéndez Pelayo), 875, 876, 877, 882, 883, 884
- Orígenes de la tragedia* (Nietzsche), 28
- Orígenes del teatro español* (L. Moratín), 849
- Orígenes literarios de la trilogía de Wagner* (Manrique de Lara), 183
- Ormsby, J., 862
- Oro de ley* (Reyes Aguilar), 455
- Oros son triunfos* (Pereda), 442, 449
- Ortega, J., 461
- Ortega, Soledad, 471, 601, 726, 838
- Ortega y Gasset, José, 316, 353, 404, 536, 567, 569, 578, 748
- Ortega y Gasset, Manuel, 100
- Ortega y Munilla, José, 61, 62, 121, 437, 535, 537, 541, 601, 702, 739, 748-751, 752, 777, 838
- Ortí y Lara, Juan Manuel, 34, 56, 100, 869
- Ortiz, Álvaro, 67, 243, 283, 337
- Ortiz, Fernando, 337
- Ortiz Armengol, Pedro, 601, 838
- Ortiz de Pinedo, Manuel, 168, 315, 316
- Ory, Eduardo de, 338
- Os Eoas (Los que proceden del sol)* (Pondal), 304
- Osborne, Robert E., 726, 838, 925
- Oso mayor, El* (Clarín), 614, 622
- Ossorio y Bernard, Manuel, 68, 338, 704
- Ossorio y Gallardo, Ángel, 726
- Ossorio y Gallardo, Carlos, 726
- Otelo* (Shakespeare), 875
- Oudrid, Cristóbal, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 174
- Outzen, Gerda, 471

- Ovejero, Ignacio, 155
 Ovidio, 217, 880
 Ovilo y Otero, Manuel, 194
- ¡Pa mí que nieve!...* (Dicenta), 706
 Pablo Romero de la Cámara, María, 100
 Pacheco, Francisco de Asís, 70
Pachín González (Pereda), 440, 441, 443, 448, 449
Paco Góngora (Muñoz Pabón), 455
Padilla o el asedio de Mesina (Espín y Guillén), 156
Padre (Strindberg), 144
Padre nuestro (Historia mundana), *El* (Tusquets), 761
Padrino de El Nene, El (Romea y Fernández Caballero), 175
¡Padrón!... ¡Padrón! (R. de Castro), 297
 Páez Ríos, Elena, 100
 Pageard, Robert, 100, 325, 338, 459
 Pageaux, Daniel, 471
 Pagès, Alain, 100
Página Dominical de El País, 62
Página suelta (Pardo Bazán), 690
Páginas escogidas (Palacio Valdés), 774
País, El, 63, 703
Paisaje de España visto por los españoles, El (Azorín), 303
Pájaro de Aglaya, El (Menéndez Pelayo), 221
Pájaro verde, El (Valera), 692, 693
Paje de la duquesa, El (Pérez Nieva), 761
 Palacio, Manuel del, 29, 61, 65, 66, 206, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 236, 243, 281-282, 338, 625, 709, 900
Palacio de la verdad, El (Campoamor), 274
Palacio frío, El (Pardo Bazán), 690
 Palacio Lis, Irene, 100
 Palacio Valdés, Armando, L, 16, 44, 93, 141, 413, 431, 437, 439, 625, 643, 644, 706, 709, 761, 766-776, 793, 794, 841, 893, 898, 899, 900, 913, 916, 925
 Palacios, 137, 140, 176, 177, 178
 Palacios, Emilio, 194
 Palacios Bruguera, Miguel, 174
 Palafox, José Rebolledo de, 347, 350, 351, 352, 359, 471, 510
- Palanca Gutiérrez, Carlos, 838
 Palau, Melchor de, 242, 243, 255, 282, 285, 315
 Palau de Nemes, Graciela, 194, 338
 Palencia Tubau, C., 601
 Palenque, Marta, 100, 333, 338, 340
 Palermi, E., 158, 160
Pálida, La (López Bago), 753, 755
Palique (Clarín), 611, 612, 619, 895, 897, 901, 902, 905, 910, 912
Palique del palique (Clarín), 905
Paliques (Clarín), 69
 Palley, Julián, 601
Paloma azul, La (Pardo Bazán), 686
Palomares (Clarín), 613, 614, 617, 640
 Palomero, Antonio, 66, 70, 228, 234, 338
 Palomo Vázquez, M.^a Pilar, 325, 338, 471, 726
Panphilo de Amore, 880
Pan del pobre, El (González Llana y Francos Rodríguez), 144
Pan y toros (J. O. Picón y Barbieri), 163, 166, 169, 170
Pandemonium (Cortón), 915
 Panebianco, Cándido, 338
Panorama nacional (Arniches, Lucio y Brull), 136, 178
Pantano de Elisa, El (Maldonado), 455
Paño pardo (Ortega y Munilla), 751
 Paolini, Gilbert, 602, 733, 838
Papeles del doctor Angélico (Palacio Valdés), 775, 776
Papelito, El, 232, 234
Para mis amigos (Lanza), 710
Para vicios (Clarín), 620
Paracaídas (Pardo Bazán), 690
 Parada y Barreto, José, 163
 Paradissis, Arístides G., 601
Paralítico, El (M. Bueno), 708
 Pardo, Felipe, 214
 Pardo Bazán, Emilia, xxvi, L, 12, 14, 17, 19, 27, 44, 56, 61, 62, 63, 68, 70, 71, 78, 80, 100, 121, 306, 338, 347, 353, 360, 361, 362, 363, 388, 392, 394, 413, 417, 437, 438, 439, 441, 448, 455, 471, 535, 541, 562, 601, 625, 626, 629, 643, 653, 660, 661-691, 694, 696, 697, 700, 706, 707, 708, 709, 713, 717, 720,

- 724, 726, 730, 732, 745, 758, 759, 760, 777, 778, 779, 783, 785, 786, 787, 788, 789, 791, 794, 838, 839, 872, 886, 887, 888, 890, 891-894, 896, 898, 899, 901, 911, 912, 917, 925, 926
- Pardo de Figueroa, José Emilio, 810, 812, 839
- Pardo de Figueroa, Mariano, 226
- Pardo de Figueroa, marquesa de, 226
- Paredes Núñez, Juan, 726, 727
- Paría* (Pardo Bazán), 690
- Pariente de todos, El* (Aza), 138
- Parini, Giuseppe, 215
- París* (Blasco Ibáñez), 762
- París, Luis, 752, 756, 757, 758, 839, 907, 909, 910, 926
- Parker, Alexander A., 601, 839
- Parlamento, El*, 753
- Parnaso español* (López de Sedano), 213, 847
- Parsifal* (Wagner), 677
- Parsondes* (Valera), 693
- Partición de la tierra, La* (Trueba y Pravia), 223
- Partie de Chasse de Henri IV, La* (Collé), 169
- Pasa-calle* (Pereda), 442
- Pasamar Alzuría, Gonzalo, LIV, 926
- Pasarse de listo* (Valera), 395, 400
- Pasatiempo Musical, El*, 181
- Pascual de Frutos, Luis, 176
- Pascual de Sanjuán, Pilar, 68
- Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (Pardo Bazán), 361, 662
- Pascual Rodríguez, Manuel, 839
- Pasionaria, La* (Cano), 115, 911
- Paso, Antonio, 174, 177
- Paso, Manuel, 66, 140, 174, 176, 209, 757
- Paso y Delgado, Nicolás del, 859
- Pastorales* (Longo), 217
- Pastorido, Miguel, 134, 169
- Pater, Walter, xxvi
- Patio andaluz. Cuadros de costumbres* (S. Rueda), 455
- Patio de los arrayanes, El* (Villaespesa), 312
- Pato silvestre, El* (Ibsen), 144
- Patología del cansancio, La* (Iranzo), 79
- Patria chica, La* (J. y S. Álvarez Quintero), 175
- Pattison, Walter T., 100, 194, 472, 601, 727, 839, 926
- Paul Bourget* (Clarín), 786
- Paul et Virginie* (Saint-Pierre), 388
- Pauvre Lélian* (Darío), 311
- Pavía y Rodríguez de Albuquerque, Manuel, 321, 487, 532
- Pavón, José Antonio, 801
- Paz, Julián, 194
- Paz, Octavio, xxxvi, 210
- Paz, Ramón, 100
- Paz, paz deseada* (R. de Castro), 297
- Paz del sendero, La* (Pérez de Ayala), xxvi
- Paz en la guerra* (Unamuno), 800
- Paz y Melia, Antonio, 855, 857, 858, 865
- Pazos de Ulloa, Los* (Pardo Bazán), 19, 361, 438, 665, 666, 667, 888, 899
- Pecado original, El* (Clarín), 622
- Pedrell y Sabaté, Felipe, 158, 160, 161, 182, 183, 194
- Pedro Abelardo* (Ferrari), 288, 898
- Pedro Minio* (Pérez Galdós), 125, 126
- Pedro Sánchez* (Pereda), xxi, XLVIII, 440, 441, 445, 448, 449, 625, 749, 898
- Pedro y Catalina* (Andueza y Sánchez Allú), 167
- Pedro y Juana (Idilio baturro)* (López Allúe), 455
- Pedroso y el Templo, El* (Matheu), 795
- Peers, Edgar Allison, 338, 926
- Peiró Martín, Ignacio, LIV, 100, 926
- Pelayo* (Arnao), 157
- Pelayo, M.^a Jesús, 872
- Pelegrín, Benito, 727
- Pelleas et Melisande* (Maeterlinck), 28
- Pellicer, José Luis, 315
- Pellicer, Juan Antonio, 860
- Pena, Joaquín, 157
- Pena de muerte* (Pardo Bazán), 687
- Pendón, El*, 232, 233
- Penitencia de Dora, La* (Pardo Bazán), 689
- Penna, Mario, 338
- Penny, Ralph, 328, 472

- Pensamiento Español*, *El*, 869
Pensamientos (Bécquer), 269
 Penuel, Arnold M., 839
 Penzol, Pedro, 338
 Peña, Pedro J. de la, 338
 Peña Hinojosa, Baltasar, 101
 Peña y Goñi, Antonio, 159, 161, 169, 180, 182, 194, 195, 233, 335
 Peñalosa, Joaquín Antonio, 828
 Peñalver y López, Nicolás, 155
 Peñaranda, Carlos, 289
Peñas arriba (Pereda), 441, 447, 449, 451, 454, 455, 888
 Peño-Carrero, Julián L., 701
 Peñuelas, Marcelino, 195
Pepa la frescachona o El colegial desenvuelto (R. de la Vega), 136
Pepe Gallardo (Perrín, Palacios y Chapí), 173, 176
Pepinillo, *El*, 236
Pepinillos en vinagre (Polo y Peyrolón), 454
Pepita Jiménez (Valera), xxxviii, xlviii, 15, 394, 395, 396, 397, 403, 405, 407, 408, 409, 410, 418, 419, 425, 430, 431, 694, 746, 886
Pequeñeces (Coloma), 435, 739, 744, 745, 747, 748, 760, 761, 772, 888, 893
Pequeñeces. Currita Albornoiz al P. Luis Coloma (Valera), 888
Pequeños poemas (Campoamor), 277
 Peral, Juan del, 161, 169, 174
 Perales de la Cal, Ramón, 195
 Percival, Anthony, 472, 601, 727
Père Goriot, Le (Balzac), 546
 Pereda, José M.^a de, xxi, xxix, l, 5, 7, 9, 12, 14, 15, 16, 61, 70, 81, 121, 307, 319, 392, 413, 416, 418, 425, 429, 430, 432, 433, 435, 436-456, 460, 461, 462, 463, 464, 466, 470, 472, 473, 497, 498, 536, 537, 550, 700, 708, 746, 747, 749, 751, 760, 765, 770, 795, 888, 893, 898, 899, 900, 902, 910
Pereda y su nuevo libro (Pardo Bazán), 893
 Pereda y Torres Quevedo, M.^a Fernanda de, 472
 Perés, Ramón D., 872
 Pérez, David, 152
 Pérez, Dionisio, 797
 Pérez, Juan, 859
 Pérez Carrera, José Manuel, 101, 926
 Pérez de Ayala, Ramón, xxvi, 43, 62, 112, 145, 150, 195, 314, 568, 639, 727, 773, 787, 907
 Pérez de Guzmán, Juan, 871
 Pérez de Hita, Ginés, 849
 Pérez de la Dehesa, Rafael, 93, 101, 195, 839, 926
 Pérez del Camino, Manuel Norberto, 217
 Pérez Embid, Florentino, 927
 Pérez Escrich, Enrique, xxi, 709, 768
 Pérez Galdós, Benito, xxi, xxvi, xli, xliii, xlvi, xlvii, xlix, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 15, 16, 18, 27, 33, 51, 61, 63, 70, 71, 81, 101, 116, 119, 120, 121, 122-131, 141, 143, 149, 180, 182, 191, 195, 257, 258, 260, 261, 266, 353, 363, 386, 392, 394, 411, 412, 413, 414, 416, 417, 418, 419, 421, 425, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 441, 442, 443, 453, 455, 460, 461, 470, 472, 481-590, 591, 592, 593, 595, 597, 599, 601, 602, 603, 605, 606, 625, 626, 629, 636, 641, 643, 645, 650, 654, 660, 663, 665, 670, 691, 692, 693, 694, 695-700, 709, 716, 721, 727, 740, 742, 749, 768, 770, 772, 775, 777, 778, 779, 781, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 793, 794, 800, 828, 838, 884, 888, 893, 895, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 904, 906, 910, 917, 918, 927
 Pérez Garzón, Juan Sisinio, 101
 Pérez Gutiérrez, Francisco, 472, 473, 727, 839, 926
 Pérez López, Manuel, 926
 Pérez Nieva, Alfonso, 454, 704, 709, 761, 797
 Pérez Pastor, Cristóbal, 861, 865
 Pérez Rioja, José A., 339
 Pérez Soriano, Agustín, 175, 176
 Pérez Vidal, José, 195, 601, 602, 727
 Pérez y González, Felipe, 62, 64, 137, 232, 233
 Pérez Zúñiga, Juan, 62, 66, 227, 228, 229
Pereza, La (Ferrán), 253, 254
Perfecta casada, La (Clarín), 614
 Peri, Jacopo, 150

- Perinat, Adolfo, 101
Periódicos, Los (Clarín), 906
Periodista. Novela política, El (López Bago), 753
Periodista y la prostituta, El (López Bago), 753
Periquillo sin miedo (Coloma), 747
 Perojo, José del, xxviii, 34, 38, 67, 70, 420, 427, 870, 871, 872
 Perpiñá, P. Antonio, 805, 808, 819, 839
 Perrault, Charles, 68
 Perrín, Guillermo, 137, 140, 174, 176, 177, 178
Personalismo, El (Campoamor), 274, 275
Personas decentes, Las (Gaspar), 110
Pesca, La (Núñez de Arce), 288
Pescadorcito de Urashima, El (Valera), 694
 Peset, José Luis, 101
 Peset, Mariano, 101
 Peseux-Richard, H., 839
 Pessoa, Fernando, 305
 Pestalozzi, Johann Heinrich, 42
¡Pestes! (Lanza), 710
 Petit, Marie-Claire, 473, 602
Petite chose, Le (Daudet), 789, 790
 Petöfi, Sandor, 305
 Petrarca, Francesco, 220
 Petronio, Giuseppe, 101
 Peyrègne, Françoise, 839
 Pezucla, Juan de la, 214
 Phillips, Allen, 839
Philographia (Hebreo), 878
Philosophie de l'art, La (Taine), 28
Physiologie des passions (Letourneau), 23
 Pi y Margall, Francisco, 56, 78, 79, 226, 321, 419, 422, 421, 424, 763
Picaresca, La (García Doncel, Gaztambide y Barbieri), 166
 Pico de Mirandola, 430
 Picón, Jacinto Octavio, xxix, 56, 61, 141, 228, 324, 437, 702, 703, 705, 706, 707, 708, 709, 739-744, 839
 Picón, José, 163, 170
 Pidal, marqués de, 855
 Pidal, Pedro José, 853, 864
 Pidal y Mon, Alejandro, 38, 57, 874
Piedra angular, La (Pardo Bazán), 672
Piel de zapa, La (Balzac), 540
Pierre et Jean (Maupassant), 778
Pietro il Crudele (Eslava), 154
Pilleina entre os pinos soia (Pondal), 304
 Pina Domínguez, Mariano, 134, 137, 143, 174, 195
 Pina y Bohigas, Mariano, 134, 162, 163, 166
 Píndaro, 217
 Pintado, Conchita, 874
 Pinto, Francisco M.^a, 83
Pintores modernos, Los (Ruskin), 28
 Pintos, Xoan Manuel, 290
Piña (Pardo Bazán), 686
 Piñero, Pedro M., lv, 340
 Piñeyro, Enrique, 339
 Pío IX, 781
Pío Cid (Ganivet), 639
 Piove, Francesco, 157
Pipá (Clarín), 611, 612, 615-616, 618, 624, 639, 786
 Pirala, Antonio, xxxiii
 Pirandello, Luigi, 146
Pirineos, Los (Balaguer), 160
 Pitollet, Camille, 839
 Pitt, William, 269
Pityusa (Llamas Aguilanedo), 800
 Pla y Arxé, R., 101
 Place, Edwin B., 473
Placer (entre bohemios) (Fernández Vaa-monde), 705
Plan de ataque, El (Arniches, Lucio y Audrán y Vidal), 140
 Planard, François, 168
 Planella, xxxviii
Planeta Venus, El (V. de la Vega), 162
Planta montés (Pardo Bazán), 686, 688
 Plasencia, Juan Bautista, 170
Platero y yo (J. R. Jiménez), 319
Plato de madera, El (Trueba y Pravia), 223
Pleito del matrimonio entre Teodoro Guerrero y Ricardo Sepúlveda (Sepúlveda y Guerrero), 228, 236
Pluma en el viento, La (Pérez Galdós), 699
Pobre loca (Núñez de Arce), 287
 Pociña, Andrés, 329, 330, 335
 Poe, Edgar Alan, 28, 71, 148, 311, 370, 372, 380, 390, 473, 703, 705, 708, 727, 747

- Poema de Alexandre*, 849
Poema de Fernán González, 852
Poema de Mio Cid, 849, 866
Poema de un día (A. Machado), 47
Poetas vulgares (Ferrari), 288
Poesía del hogar, La (Velarde), 289
Poesía lírica y épica en la España del siglo XIX, La (Valera), 889
Poesías (Amador de los Ríos), 214
Poesías (Boggiero), 218
Poesías (Bono y Serrano), 218
Poesías (Cervantes), 866
Poesías (Herrera y Robles), 219
Poesías (Valera), 220
Poesías (M. de Velilla), 289
Poesías (Zapata), xxvi
Poesías completas y traducciones de obras poéticas (Menéndez Pelayo), 876
Poesías escogidas de nuestros cancioneros y romanceros antiguos (Quintana), 851
Poesías líricas (A. de Lamarque), 219, 289
Poesías líricas (J. de Velilla), 289
Poesías selectas castellanas, desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días (Quintana), 851
Poetas líricos gallegos (Baráibar), 217
Poética (Campoamor), xliii, 207, 208, 209, 241, 246, 275, 280, 312, 871, 898, 901
Poética (Horacio), 217
Poética (Luzán), 152, 213
Poirier, Jeanne, 756
Pois consolete, Rosa (R. de Castro), 296
Polavieja, Camilo, 48, 49
Polémicas con la democracia (Campoamor), 275
Polifemo (Palacio Valdés), 776
Política, La, 756
Política en imágenes, La (Gutiérrez de Alba), 222
Polo y Peyrolón, Manuel, 454, 455, 705
Polvo del camino, El (Zahonero), 758
Pondal, Eduardo, xxx, 303-304, 332, 339
Pongilioni, Aristides, 255
Pons, Ángel, 338
Pons y Gallarza, José Luis, 84
Pontificado y Pío IX (*Apuntes históricos*), *El* (A. Sawa), 755
Pope, Randolph, 215
Por dentro (Pardo Bazán), 686
Por el arte (Pardo Bazán), 685
Por España (Pardo Bazán), 683, 690
Por la gloria (Pardo Bazán), 691
Por la patria. (Romeu el guerrillero) (Blasco Ibáñez), 762, 763
Por seguir a una mujer (Olona), 167
Por un lunar (Zahonero), 758
Porcell, Francisco, 155, 169
Porlán, Rafael, 473
Porpetta, Antoni, 101
¡Porrita, compónte! (Coloma), 747
¿Por que? (R. de Castro), 297
¿Por que Dios piadoso? (R. de Castro), 301
¿Por qué era rubia? (Alarcón), 367
Porqués (Pardo Bazán), 691
Pórtico de la Gloria, El (Pérez Galdós), 700
Portl, Klaus, 195
Portnoff, George, 839
Porvenir, El (Curros), 305
Porvenir de España, El (Ganivet), 798
Posada, Adolfo, 31, 36, 39, 40, 43, 44, 51, 52, 54, 56, 57, 101, 727
Posesión (Pardo Bazán), 689
Post prandium (Clarín), 614, 615
Postillón de La Rioja, El (Olona y Oudrid), 163, 164, 165
Pot Bouille (Zola), 741, 901
Potro del señor cura, El (Palacio Valdés), 776
Potter, Paulus, 675
Poullain, Claude H., 339
Povedano, Ángel, 134
Poyán Díaz, Daniel, 195
Pozo de los enantorados, El (V. de la Vega), 168
Pozzi, Gabriela, 473, 839
¡Pra a Habana! (R. de Castro), 297
Prados López, Manuel, 339
Praga, Marco, 143, 145
Prat, Pedro de, 812, 840
Prats Esquembre, Vicente, 195

- Pravia, Carlos de, 223
 Praz, Mario, 727
 Prellezo, José Manuel, 926
Preludios (Clarín), 614
Premita Dios que te vexa (R. de Castro), 299
 Prendes, Luisa Maximina, 770
Prensa, La, 123, 124, 787
Preso. La Inquisición moderna, El (López Bago), 755
Presupuestos de Villapierde, Los, 178
 Prévost, Marcel, 777, 778, 781
 Price, R. M., 602
 Prieto, Claudio, 188
 Prieto, Enrique, 178
Prim (Pérez Galdós), 524, 528, 529
 Prim, Francisco, 235, 284, 486, 525, 528, 530, 531
 Prim, Juan, conde de Reus, 840
Primavera, La (Selgas), xxi, 206, 247, 252, 263, 264
Primavera y flor de romances (Wolf), xxx, 880
Primer amor (Pardo Bazán), 683
Primer cuartilla, La (J. O. Picón), 710
Primer reloj, El (Zamacois), 708
Primer sombrero, El (Pereda), 443
Primera lección, La (Dicenta), 706
Primera República, La (Pérez Galdós), 505, 531, 588
 Primo de Rivera, Miguel, 48
Princesa y el granuja, La (Pérez Galdós), 699
 Príncipe, Miguel Agustín, 224, 225
Príncipe idiota, El (Dostoievski), 783, 792, 793
Principios de literatura general (Revilla), 870
Principios generales de la literatura (Revilla), 181
 Prjvalsky, 803
Problema de la educación moral, El (Armada y Losada), 759
Problema nacional, El (Macías Picavea), 55
Proceso, El (Kafka), 569
Pródiga, La (Alarcón), 364, 375, 433
Productor Literario, El, 144
Proezas de Galicia (Fernández Neira), 289
 Profeti, M.^a Gracia, 840
Progreso, El, 300, 756
Progreso de la geología en España durante el siglo XIX (Mallada), 54
Prólogo de un drama, El (J. Echegaray), 917
Prólogo para alemanes (J. Ortega y Gasset), 536
Promesa, La (G. A. Bécquer), 270, 377, 382, 389
Prometeo (Esquilo), 221
 Propercio, 220
Prosas profanas (Darío), 69, 311, 312
Proscenio, El, 147
Proscrito di Altemburgo, Il (Á. Grassi), 155
Prostituta, La (López Bago), 753, 755
Protesto (Clarín), 619
 Proust, Marcel, XLIX, 639
Proverbios cómicos (V. Ruiz Aguilera), 417, 437
Proverbios ejemplares (V. Ruiz Aguilera), 417, 437
Providencia, La (A. Ruiz), 68
Prudencia en la mujer, La (Tirso de Molina), 862
Prudente, La (J. O. Picón), 741
 Prudhon, Pierre-Joseph, XXXVIII
Prueba, La (Pardo Bazán), 17, 435, 629, 672, 673, 681, 785, 788, 791, 792, 794
Prueba al canto (Pardo Bazán), 690
Prueba de un alma, La (J. O. Picón), 741
 Psichari, Ernest, 781
Psicología y literatura (Altamira), 45
Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire ou De l'influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel (Moreau de Tours), 23
Publicidad, La, 896, 899, 903, 905
 Puccini, Giacomo, 140
Puchera, La (Pereda), 441, 447, 449, 910
Pueblo, El, 762, 765
Puente de las ánimas, El (J. Nogales), 708
 Puente y Brañas, Ricardo, 134
 Puig-Samper, Miguel Ángel, 840
 Puig y Pérez, José, 255
Puits d'amour, Les (Scribe y Leuven), 168
 Pujalá, Grisél, 339

- Punto negro, El* (Zamacois), 796
Puñal de misericordia, El (Aceves y Llanos), 157, 158
Puñalada, La (Pardo Bazán), 691
Puñao de rosas, El (Chapí), 175
Puño, El (Pardo Bazán), 691
 Pupo-Walker, Enrique, 473
Púrpura de la rosa, La (Calderón de la Barca), 151
 Puyol Antolín, R., 96

Quasimodo (Pedrell), 160
Quatre Évangiles, Les (Zola), 27
¿Que lle digo? (R. de Castro), 297
¡Que pracidamente brillan! (R. de Castro), 301
¿Que tén? (R. de Castro), 299
Que vengan aquí... (Pardo Bazán), 687
¿Qué es el arte? (Tolstoi), 781
¿Qué hacer? (Tolstoi), 782
Queixumes dos pinos (Pondal), xxx, 304
 Quental, Antero, 899
 Queral y Formigales, Pascual, 796, 825
Querellas del ciego de Robliza (Maldonado), 454
Querida, La (López Bago), 753
¡Quérome ir, quérome ir! (R. de Castro), 298
 Querol, Vicente Wenceslao, 84, 85, 219, 221, 282, 316
Qu'est-ce que le Spiritisme (Kardec), 269
 Quevedo, Francisco de, 213, 230, 231, 234, 365, 588, 849, 854, 855, 881
Quien debe pagar (Núñez de Arce), 284
Quien mal hace, bien no espere (Pérez Galdós), 122
Quijote, El (Cervantes), xxvi, xxvii, xliv, xlix, 88, 89, 362, 404, 539, 542, 553, 557, 574, 575, 577, 582, 588, 625, 852, 858, 860, 861, 862, 866, 889
 Quiles Faz, Amparo, 840
Quimera, La (Pardo Bazán), xxvi, 674, 676, 679, 681, 788, 790, 791
Quínica conyugal (Campoamor), 274
Quin, El (Clarín), 620, 786
 Quinn, D., 473
 Quintana, Manuel José, 67, 213, 214, 215, 241, 263, 264, 282, 283, 285, 339, 348, 355, 473, 850, 851, 853, 854, 889
 Quiñones de Benavente, Luis, 858
Quisicosas, 231
 Quito, Jacinto M.^a de, 840
Quitolis (J. J. García), 796

Rabagás (Palacio Valdés), 767
Racimos (Pardo Bazán), 688
 Rada y Delgado, Juan de Dios de la, 806, 813, 840
 Rafael (Rafael Sanzio), xxxvii, 10, 616
Rafael Calvo (Clarín), 640, 901
Ráfagas poéticas (Pongilioni), 255
 Ràfols, Wilfredo de, 602
Raimundo Lulio (Dicenta), 158
Raimundo Lulio (Núñez de Arce), 288
Raimundo Lulio (Villa), 160
 Rajal y Larré, Joaquín, 806, 820, 840
Ralea de la aristocracia, La (Vega Armentero), 758
 Rama, Ángel, 101
Ramayana (Valmiki), 784, 903
 Rambal, 170
Raneras de salón, Las (Sánchez Seña), 758
 Ramírez de Arellano, Feliciano. Véase Fuensanta del Valle, marqués de la.
 Ramírez de Villa-Urrutia, Wenceslao, marqués de Villa-Urrutia, 840
Ramiro, conde de Lucena (Húmara), 411
 Ramón Fernández. Véase Estala, Pedro de.
 Ramón y Cajal, Santiago, 38, 39, 350, 353, 362, 473, 808, 816, 840
 Ramoneda Salas, Arturo, 195
Ramonín (Palacio Valdés), 776
 Ramos Carrión, Miguel, 67, 134, 136, 137, 138, 158, 159, 174, 324
 Ramos-Gascón, Antonio, 716, 840, 926
 Ramus, Petrus, 879
Rana, El (Clarín), 621
 Randolph, Donald A., 926
Ranoque (Coloma), 747
 Ranz Romanillos, A., 216
 Raño de Petracchi, Lidia, 727
 Raphael, Suzanne, 602
Rapto, El (Larra y Genovés), 154, 161

- Raquel* (Bretón), 159
Raquero, El (Pereda), 442, 446
Raros, Los (Darío), 312
Rasguños (Bonafoux), 908
Rataplán (Matheu Aybar), 454
Ravaissón-Mollien, Félix, 780
Raza de héroes (Navarro Ledesma), 702
Razón de la sinrazón, La (Pérez Galdós), 488, 534, 565, 566, 582, 583, 584, 586, 588, 589, 590
Razón y Fe, 774, 916
Razones históricas en que pretenden fundamentarse los regionalismos catalán y gallego (Sánchez Moguel), 79
Real de Gandía, P. Segismundo del, 819, 840
Realidad (Pérez Galdós), 120, 122, 125, 126, 127, 430, 488, 534, 565, 569, 570, 571, 583, 650, 658, 784, 786, 789, 790, 791, 793, 800, 893, 901
Réalisme, Le, 5, 415
Réalisme, Le (Husson), 5
Reboredo Olivenza, José Daniel, 101
Reconquista, La, 442
Reconstitución de España en vida de economía política actual (Sánchez de Toca), 47
Reconstitución y europeización de España (J. Costa), 56
Recreo Contopostelano, El, 75
Recuerdos de un anciano (Alcalá Galiano), 363
Recuerdos del tiempo viejo (Zorrilla), 61, 349, 358, 359, 360
Recuerdos literarios (Escosura), 65
Recuerdos marroquíes (Murga), 814
Reduda, La (Pardo Bazán), 685
Redención del esclavo, La (Castelar), 359
Redon, Odilon, 28
Reflejo (Clarín), 622, 623
Reflexiones sobre la regeneración de España (Unamuno), 71
Reforma Política y Militar, La, 753, 756
Reformistas antiguos españoles (Usoz y Río), 859
Refranero general español, parte recopilado y parte compuesto, El (Sbarbi), 859
Regalado García, Antonio, 473, 602, 840
Regeneración y el problema político, La (Royo Villanova), 55
Regenerador, El (Clarín), 614, 622
Regenta, La (Clarín), 7, 9, 10, 11, 16, 19, 49, 431, 438, 541, 558, 561, 581, 611, 612, 615, 616, 617, 618, 621, 623, 623-639, 642, 644, 645, 649, 650, 651, 654, 655, 656, 659, 660, 666, 772, 791, 888, 897, 899, 902, 916
Regionalismo y unidad de España (Castelar), 78
Registrum (Colón), 852
Reig, R., 840
Reina, Manuel, xxvi, 66, 209, 245, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 317, 319
Reina Margarita, La (Clarín), 620, 621, 786
Reina mártir, La (Coloma), 745
Reina mora, La (J. y S. Álvarez Quintero), 175
Reina por la fuerza, La (Navarrete), 168
Reiss, Katherine, 727
Reja, La (S. Rueda), 455, 456, 796
Relación del viaje de Marcelino Andrés por las costas de África, Cuba e isla de Santa Elena (Andrés y Andrés), 802
Relaciones contemporáneas (Ortega y Munilla), 748
Relaciones entre la Poesía y la Ciencia (Fernández Shaw), 80
Religión y Cultura, 774
Remarques sur l'Exposition du Centenaire (Vogüé), 792
Rembrandt (Rembrandt Harmensz van Rijn), 651
Renumber (Menéndez Pelayo), 221
Reminiscencias (Pereda), 443
Remón Zarco del Valle, Manuel, 852
Renacimiento, 145
Renan, Ernest, 21, 101, 420, 427, 660, 780, 781, 783, 785, 891, 899, 902
Rendición de Santiago, La (Lanza), 796
Renouvier, Charles, 652, 780, 781, 784
Répide, Pedro de, 312
República de las Letras, La (Pérez Galdós), 695
Restori, Antonio, 866
Resucitada, La (Pardo Bazán), 691

- Resumen, El*, 756
Resurrección (Tolstoi), 413, 782, 784, 785, 786, 787, 788, 790, 793, 794, 795
Retablo de maese Pedro, El, 160
 Retes, Francisco Luis, 134
Retratos de antaño (Coloma), 745
Rêve, Le (Zola), 26
 Revilla, Manuel de la, xxxix, xliii, 7, 12, 34, 38, 44, 65, 77, 80, 101, 141, 180, 181, 195, 420, 422, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 869, 870, 871, 872, 896, 898, 912, 914
Revista Católica de Filipinas, 816
Revista Cómica, 230, 233, 238
Revista Compostelana, La, 891
Revista Contemporánea, 37, 38, 70, 317, 420, 426, 427, 428, 703, 753, 871
Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispanoamericanas, xxviii, 916
Revista de 1864 y 1865, 172
Revista de Aragón, 918
Revista de Archivos, 875
Revista de Arte Dramático y de Literatura, 144
Revista de España, 70, 121, 123, 416, 417, 419, 421, 422, 426, 442, 492, 493, 767, 871, 882, 888
Revista de España y del Extranjero, 868
Revista de Geografía Colonial y Mercantil, 806
Revista de Geografía Comercial y Mercantil, 816
Revista de Occidente, 871
Revista de un nuerto, juicio del año 1865 y porvenir de 1866, 172
Revista del Ejército y de la Armada de Filipinas, 816
Revista Española de Ambos Mundos, xxii, xxiv
Revista Europea, 38, 420, 421, 422, 423, 425, 426, 429, 665, 767, 870, 871, 874
Revista Ibérica, 119, 683
Revista Internacional, La, 703
Revista Moderna, La, 702
Revista Nueva, 124, 144, 908
Revista Peninsular, xxiv
Revista y Gaceta Musical, 163
Revoltoza, La (López Silva, Fernández Shaw y Chapí), 136, 160, 173, 175
Revolución de julio, La (Pérez Galdós), 524, 526
Revolución y la novela en Rusia, La (Pardo Bazán), 80, 653, 783, 886, 893
Revólver, El (Pardo Bazán), 686
Revue Bleue, 683
Revue des Deux Mondes, 70, 71, 683, 777, 778, 781
Revue Hispanique, 866
Revue Independente, 147
 Revuelta Sañudo, Manuel, 925
Rey Baltasar, El (Clarín), 622
 Rey Hazas, Antonio, 473
Rey que rabió, El (Chapí), 173, 174
Rey se divierte, El (Alarcón), 365
Rey y el labriego, El (Gutiérrez de Alba), 223
 Reyero, Carlos, liv
 Reyes, Alfonso, 339
 Reyes, Rogelio, lv, 340
 Reyes Aguilar, Arturo, 208, 310, 311, 454, 455, 702, 795, 796
Reyes en el destierro, Los (A. Sawa), 756
 Ribas Jiménez, Nieves, 602
 Ribbans, Geoffrey, 101, 602, 603
 Ribera, José de, xxxvii
 Ribera, Manuel de la, 913
 Ricard, Robert, 473, 603, 840
Ricardo III (Shakespeare), 120
 Rice, Miriam Wagner, 727
 Richardson, Samuel, xxxix
 Richmond, Carolyn, 716, 727, 728
 Richter, Jean-Paul, 28, 30, 901
 Rico, Francisco, 468, 474
 Ricón Virulegio, Amado, 339
 Riego y Núñez, Rafael de, 490, 491
Rienzi el tribuno (Acuña), xlvii
Rigoletto (Verdi), 157
 Rilke, Rainer Maria, 788
Rimas (G. A. Bécquer), 210, 211, 216, 245, 251, 254, 255-273, 302, 376, 387, 390, 393
Rimas (J. R. Jiménez), 69, 316
Rimas (Querol), 219, 221

- Rimbaud, Arthur, xxvi, 27, 29
 Rimski Korsakoff, Nikolai Andreievich, 157
Rinconete y Cortadillo (Cervantes), 166
 Río, Ángel del, 195, 840
 Rioja, Francisco de, 848
 Ríos, Fernando de los, 43
 Ríos, Laura de los, 457, 473, 729
 Ríos Rosas, Antonio, 285
 Ríos Carratalá, Juan Antonio, 101, 729
 Ríos Lampérez, Blanca de los, 729
 Ríos y Pellicer, Vicente de los, 213, 860, 861
Ripios vulgares, aristocráticos, ultramarinos, académicos y geográficos (Valbuena), 914
 Riquelme, Antonio, 171, 173
Risa, La, 69, 229, 237
 Risco, Antonio, LIV, 339, 473
Rimmo, El (S. Rueda), 210, 318
 Rius, José, 180, 195
 Riva, Ángel de la, 156
 Rivadeneyra, Adolfo, 806, 810, 812, 814, 816, 822, 840, 854
 Rivadeneyra, Manuel, xxxiv, 849, 850, 853, 854, 855, 856, 858, 861, 863, 865, 873
Rivales (Clarín), 619
 Rivas, Ángel de Saavedra, duque de, 215, 216, 218, 310, 376, 813, 890
 Rivas, J. P., 143
 Rivas Cherif, Cipriano, 327, 729
 Rivera, Luis, 229
Riverita (Palacio Valdés), 770
 Rivkin, Laura, 728, 729, 841
 Rizal, José, xxviii
Rizo del nazareno, El (Pardo Bazán), 686
Rizos, Los (Pardo Bazán), 686
 Robert, Bartolomeu, 79
 Robert, Roberto, xxi
 Roberts, Gemma, 729
 Robichez, Jean, 196
 Robin, Claire-Nicole, 603
Robinsón Crusoe (Defoe), 170
Robla, La (Pereda), 442
 Robreño, José, 132
 Roca de Togores, Mariano, 214
 Rod, Édouard, 143, 649, 660, 778, 779, 781, 784, 786, 791, 792
 Rodao García, Florentino, 841
 Rodgers, Eamonn, 462, 472, 473, 603, 607
 Rodiek, Ch., 926
Rodrigo, El (Montegón), 376
 Rodríguez, Adna Rosa, 729
 Rodríguez, Alfred, 473, 603
 Rodríguez Arrieta, E., 720
 Rodríguez Baltanás, Enrique J., 339
 Rodríguez Batllori, Francisco, 603
 Rodríguez Correa, Ramón, 257, 260, 261, 265, 266, 339, 702
 Rodríguez de la Flor, José Luis, 101, 339
 Rodríguez del Padrón, Juan, 865
 Rodríguez Díez, Bonifacio, 729
 Rodríguez Marín, Francisco, 219, 220, 227, 321, 865
 Rodríguez Marín, Rafael, 716
 Rodríguez Méndez, José M.^a, 196
 Rodríguez Moñino, Antonio, 926
 Rodríguez Puértolas, Julio, 474, 601, 603, 841
 Rodríguez Rubí, Tomás, 162, 163, 166, 167, 243, 874
 Rodríguez Sánchez, Francisco, 339
 Rodríguez Solís, Enrique, I, 752
 Rodríguez Villa, Antonio, 857
 Rogel, José, 133, 170, 171
Roger de Flor (Capdepón), 157
 Rogers, Douglass M., 195, 462, 474, 595, 603, 729, 840, 841
 Roggiano, Alfredo A., LV
 Roig, Ana, 342
 Roig, Blanca, 329, 336
 Roig Castellanos, Mercedes, 102
 Rojas, Agustín de, 860
 Rojas, Fernando de, 160, 883
 Rojas, Simón de, 815
 Rojas Zorrilla, Francisco, 854, 862, 863, 882
 Roldán, Antonio, 325
 Roldán Ruiz, Amalia, 339
Roma y Rama (Clarín), 903
Roman expérimental, Le (Zola), 19, 22, 25, 26, 27
Roman russe, Le (Vogüé), 777, 894
 Román Gutiérrez, Isabel, 474, 729, 841

- Romance de la mano muerta* (G. A. Bécquer), 389
- Romancerillo catalán* (Milá y Fontanals), 865
- Romancero* (A. Durán), 372, 853, 854
- Romances sans paroles* (Verlaine), 209
- Romanciers naturalistes, Les* (Zola), 19, 25
- Romani, Felice, 153, 157
- Romania*, 866
- Romanische Bibliothek*, 866
- Romano* (Clarín), 903
- Romano, Julio, 340
- Romanones, Álvaro de Figueroa y Torres, conde de, 55
- Romanticismo, El* (Pardo Bazán), 894
- Romea, Julián, 140, 175, 176, 220
- Romeo Esteo, Miguel, 141
- Romeo y Julieta* (Shakespeare), 875
- Romera Castillo, José, XLVII, 729
- Romero Ferrer, Alberto, 196
- Romero Tobar, Leonardo, LV, LVI, 102, 188, 196, 325, 340, 474, 604, 716, 729, 841, 926
- Romilda* (Hernando), 164
- Romo Arregui, Josefina, 340, 841
- Rompecabezas* (Pérez Galdós), 700
- Rompecabezas, El* (Pardo Bazán), 690
- Ronca, La* (Clarín), 619, 786, 913
- Ronda, La* (Dicenta), 705
- Ros, Félix, 327
- Ros de Olano, Antonio, xxviii, 226, 348, 353, 474, 841
- Rosa, La* (Pardo Bazán), 685, 688
- Rosa, William, 729
- Rosa de oro, La* (Clarín), 618, 619
- Rosales, Eduardo, 8
- Rosalía* (Pérez Galdós), I, 494, 562, 567
- Rosas, Las* (Fernanflor), 706
- Rosell, Cayetano, 858, 861, 874
- Rosell y Torres, Isidoro, 854
- Rosier, Joseph, 168
- Rosny, Joseph Henri (Joseph Henri Boex-Borel), 784
- Rosselli, Ferdinando, 604, 927
- Rossetti, Dante Gabriel, 28, 288, 676
- Rossini, Gioacchino, 153, 154, 161, 179
- Rostand, Edmond, 143, 146
- Rouge et le noir, Le* (Stendahl), 413
- Rougon-Macquart, Los* (Zola), 8, 19, 24, 26, 27, 626
- Round, Nicholas G., 729
- Rousseau, Jean-Jacques, 41, 73, 530
- Rovira, Antonio, 155
- Royo Latorre, M.^a Dolores, 458, 474
- Royo Villanova, Antonio, 51, 55, 58, 79, 88, 102
- Rozas, Juan Manuel, 187, 340, 474, 604
- Ruano de la Haza, José M., 474
- Rubens, Pedro Pablo, 488, 674
- Rubio, Carlos, 319, 708, 709
- Rubio, Isaac, 196
- Rubio Cremades, Enrique, 102, 474, 476, 730
- Rubio Jiménez, Jesús, 196, 324, 330, 331, 340, 342, 730
- Rubió y Lluch, Antonio, 217, 340, 865
- Rubió y Ors, Joaquín, 102, 221, 229, 340
- Rubió y Ors, José, 84
- Rueca, La* (R. Gil), 315
- Rueda, Lope de, 850
- Rueda, Salvador, 66, 209, 210, 245, 308, 311, 312, 318, 319, 340, 439, 454, 455, 456, 705, 706, 708, 709, 710, 795, 796, 797, 889
- Ruesga, Andrés, 178
- Rugg, Marilyn D., 730
- Ruiz, Aureliano, 68
- Ruiz, David, 730
- Ruiz, Hipólito, 801, 807
- Ruiz, Manuel, 770
- Ruiz, Jacobo, 856
- Ruiz Aguilera, Ventura, 228, 242, 248, 249, 250, 251, 253, 255, 315, 340, 437, 454, 704
- Ruiz Albéniz, V., 135, 196
- Ruiz Cabriada, Agustín, 927
- Ruiz Contreras, Luis, 119, 196, 349, 353, 908
- Ruiz de Alarcón, Juan, 863, 881
- Ruiz de la Peña, Álvaro, 730, 841
- Ruiz de la Serna, Enrique, 604
- Ruiz Fornells, Enrique, 340
- Ruiz Morcuende, Federico, 340
- Ruiz Ramón, Francisco, 196, 475, 604, 841
- Ruiz Salvador, Antonio, 102, 604

- Ruiz Silva, J. C., 730
 Ruiz Zorrilla, Manuel, 235, 756, 906
 Rupe, Carole J., 475
Rura (Pérez Galdós), 695
 Rusiñol, Santiago, 143, 145, 788, 811, 841
 Ruskin, John, 28
 Russell, Robert H., 604, 841
Ruta de don Quijote, La (Azorín), 62
 Rutherford, John, 730
 Ryal Miller, R., 841
- Saavedra, Ángel de. Ver Rivas, duque de.
 Saavedra, Luis, 927
 Saavedra Esteban, Juan José, 730, 841
 Saavedra Fajardo, Diego, 865
Sab (Gómez de Avellaneda), 388
 Sabatier, 222
 Sabik, Kazimierz, 841
Sabor de la tierruca, El (Pereda), 15, 441, 444, 445, 447, 449, 454, 537, 625
 Saborit, Andrés, 102
 Sabugo Abril, Amancio, 927
Sacerdotisas del sol, Las (Peral y Oudrid), 161
 Sackett, Theodore A., 197
 Saco del Valle, Arturo, 183
Sacramento (J. O. Picón), 743
Sacramento y concubinato (Polo y Peyrolón), 454
Sacrificio (J. O. Picón), 741
 Sáenz, Mercedes, 340
Saeta, La, 230
 Safo, 217
Safo (Daudet), 753
 Sagardía, Ángel, 197
 Sagasta, Práxedes Mateo, xxiv, 47, 48, 235, 488, 503
Sagunto (Giner de los Ríos), 160
 Saillard, Simone, 730
 Saint-Georges, 167
 Saint-Pierre, Bernardin de, 388
 Saintte-Beuve, Charles Augustin, 43, 784
 Sainz, M.^a Dolores, 103
 Sainz de Baranda, Pedro, 855
 Sainz de Robles, Federico Carlos, 340, 601, 726, 730
 Sainz Rodríguez, Pedro, lv, 102, 927
- Saladino e Clotilde* (Saldoni), 155
Salammbó (Flaubert), 766
 Salas, Francisco, 162
 Salaün, Serge, 97, 99, 102, 103, 197, 324, 835, 844
 Salazar, Adolfo, 159, 197
 Salazar, Eugenio de, 852, 856, 857
 Salazar, Francisco, 756
 Salcedo, Emilio, 197
 Salcedo y Ruiz, Ángel, 761
 Saldoni, Baltasar, 154, 155, 156, 161, 169, 197
 Sales, San Francisco de, 680
 Sales y Ferré, Manuel, 40, 41, 51, 78, 319, 321
 Salillas, Rafael, 705
 Salinas, Pedro, 341
 Salmerón y García, Nicolás, 39, 40, 48, 51, 52, 100, 307, 869, 872, 873, 914
Salomé (Wilde), 145
Salón azul, El (Coloma), 747
Salto del pasiego, El (Eguílaz), 163
Saludo de las brujas, El (Pardo Bazán), 674
 Salvá, Miguel, 855
Salvación de don Carmelo, La (Pardo Bazán), 688
 Salvador Plans, Antonio, 841
 Salvany, Juan Tomás, 730
 Samaniego, Félix M.^a, 132, 214, 222
San Antonio bendito (R. de Castro), 293
San Francisco de Asís (Pardo Bazán), 788, 892
San Lourenzo (R. de Castro), 298
San Manuel Bueno, mártir (Unamuno), 431
 San Martín, Antonio, 197
 San Pedro, Diego de, 883
 Sánchez, Elizabeth, 730
 Sánchez, M., 730
 Sánchez, Porfirio, 730, 731
 Sánchez, Roberto G., 197, 731, 842, 927
 Sánchez, Tomás Antonio, 214, 847, 849, 854, 864, 865
 Sánchez-Alarcos, Raúl F., 927
 Sánchez Allú, Martín, 165, 167, 168
 Sánchez Barbero, F., 341
 Sánchez Barbudo, Antonio, 334, 604

- Sánchez Blanco, Francisco, 475
 Sánchez Cantón, Francisco J., 731
 Sánchez de las Brozas, Francisco, 879
 Sánchez de Toca, Joaquín, 47, 51, 65, 102
 Sánchez Esteban, Ismael, 197
 Sánchez Fernández, A., 102
 Sánchez Garay, Laureano, 168
 Sánchez Granjel, Luis, 95, 102, 842
 Sánchez Ibáñez, J. A., 102
 Sánchez Lamadrid, Ventura, 155
 Sánchez Martínez, Francisco Javier, 731
 Sánchez Moguel, Antonio, 79, 874
 Sánchez Pastor, Emilio, 140, 175, 176, 177
 Sánchez Pérez, Antonio, 731, 797
 Sánchez Portero, Antonio, 197
 Sánchez Reyes, Enrique, 336, 472, 475, 731, 927
 Sánchez Robayna, Andrés, 102
 Sánchez Rodríguez, José, 314, 321
 Sánchez Salcedo, Ángel, 197
 Sánchez Seña, Enrique, 752, 758
 Sánchez Trigueros, Antonio, 328
 Sánchez Vidal, Agustín, 842
 Sanchís Guarner, Manuel, LV, 103
 Sancho, Manuela, 510
 Sancho Rayón, José, 422, 852, 855, 857, 858
 Sancho y Gil, Faustino, 80
 Sand, George, 3, 4, 365, 684
Sandías y melones (Arniches y Montero), 175
Sangre del brazo (Pardo Bazán), 690
Sangre torera (Reyes Aguilar), 455
 Sanjuán, Juan M., 327
 Sanromá, José, 353
 Sans, Jaume, 731
 Sansón, José Plácido, 289
Sansón y Dalila (Lemaire y Saint-Saëns), 178
 Santa Ana, Manuel M.^a de, 228
Santa de Karnar, La (Pardo Bazán), 688
Santa Escolástica (R. de Castro), 301
Santa Juana de Castilla (Pérez Galdós), 125, 126, 130
 Santamaría, Antonio, 157
 Santayana, Jorge Ruiz de, XXIX
 Santiáñez-Tió, Nil, LV, 842
Santificar las fiestas (J. O. Picón), 741
 Santillán, Ramón de, 353
 Santillana, marqués de, 865, 881
Santo, Il (Fogazzaro), 788
Santo de la Isidra, El (Arniches y López Torregrosa), 173, 174, 175
 Santo Floro, marqués de, 731
Santo patrono, El (Matheu Aybar), 454, 795
 Sanz, Eulogio Florentino, 162, 226, 241, 242, 253, 254, 266
 Sanz del Río, Julián, XXI, XXII, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 55, 103, 412, 868, 869, 871
 Sanz Gastón, Concepción, 103
 Sanz Pérez de Mendoza, José, 162
 Sâr Pèledan, XLI
 Sarasate, Francisca, 81
 Sardá, Juan, 44
 Sardá y Salvany, F., 432
 Sardou, Victorien, 13, 425, 767
Sargento Federico, El (Olona, Gaztambide y Barbieri), 165, 167
Sargento Pelayo, El (Reyes Aguilar), 455
Sarica la Borda (Blas y Ubide), 455
 Sariols y Porta, Juan Carlos, 155, 160, 169
 Sarmiento, Martín, 847, 927
 Sarrailh, Jean, 604
 Sartorius, Luis, XLV
 Sartre, Jean-Paul, 15, 103
Sátiras y críticas (Azorín), 919
 Saussure, Ferdinand de, 317
Savia, La (Pérez Nieva), 797
 Savine, 900
 Sawa, Alejandro, XXIX, 312, 314, 752, 753, 755, 756, 757, 758, 836, 842, 844
 Sawa, Miguel, 70, 312, 705, 710
 Sbarbi, José M.^a, 859
 Scanlon, Geraldine M., 604, 731
 Scari, Robert M., 731, 927
 Scarlatti y Aldama, Dionisio, 155
 Schack, Adolf Friedrich von, 862
 Schaeffer, Adolph, 849
 Schelling, Friedrich Wilhelm, 212, 420, 424
 Schiller, Federico, 220, 421, 424
 Schlegel, August W., 212, 412, 421, 424, 651, 862
 Schlegel, Friedrich, 412, 421, 424

- Schmidt, Ruth A., 103, 731, 842
 Schneider, Franz, 475
 Schnepf, Michael A., 604
 Schoenaich-Carolath, E. V., 783
 Schopenhauer, Arthur, 648, 649, 653, 870
 Schraibman, Joseph, 475, 600, 603, 604, 723
 Schubert, Franz, 248
 Schubert, Gothilf Heinrich, 849
 Schulman, Ivan A., LV
 Schumann, Robert Alexander, 248
 Schweitzer, Jerome W., 475
 Schyfter, S. E., 475
 Scott, Walter, 365, 411, 490
 Scribe, Eugène, 124, 167, 168
Se a vemos (R. de Castro), 292
 Sebastià, E., 842
 Sebold, Russell P., 197, 325, 341, 459, 475
 Seco Serrano, Carlos, 336, 465, 470, 604
Secreto de la reina, El (Navarrete, Gaztam-
 bide, Hernando e Inzenga), 168
Sed de Cristo, La (Pardo Bazán), 689
Sedano (Pardo Bazán), 690
Seducción (Palacio Valdés), 776
Seducor, El (Zamacois), 796
Seductora, La (Siles), 760
Segador, El (Gutiérrez de Alba), 223
 Segarra Balmaseda, Ulpiano, 226
 Segovia, Antonio M.^a de, 132, 692
Segunda casaca, La (Pérez Galdós), 514,
 517
 Segura, I., 103
Seis novelas cortas (Polo y Peyrolón), 454
Seis velos, Los (Alarcón), 365, 366
 Sela, Aniceto, 43, 56
 Selgas, José, XXI, 68, 206, 226, 240, 242, 243,
 245, 247, 248, 250, 252, 259, 263, 264, 286,
 316, 341, 768
 Selincourt, Ernest de, 343
 Sellés, Eugenio, 60, 103, 115, 116, 140, 174,
 177, 702, 707
 Selva, M., 103
Selva oscura, La (Núñez de Arce), 288
Selva sin amor, La (Lope de Vega), 150
Semana Cómica, La, 703
Semana Santa en Toledo, La (G. A. Béc-
 quer), 392
Semanario erudito (Valladares de Sotoma-
 yor), 847
Semanario Pintoresco Español, XXIII, 64,
 238, 242, 247, 871
Semanario Popular, 255
Seminario de Bibliografía Hispánica de la
Facultad de Filosofía y Letras de Madrid,
 103
 Senabre, Ricardo, 341, 842
Senda del amor, La (Benavente), 148
Séneca (Menéndez Pelayo), 221
Sens de la vie, Le (Rod), 649, 792
 Sentaurens, Jean, 198
 Sentenach, Narciso, 65
Señas del archiduque, Las (Suárez Bravo y
 Gaztam-bide), 163, 164, 165
Señor Carrascosa, El (Pérez Nieva), 454
Señor feudal, El (Dicenta), 117
Señor Isla, El (Clarín), 621
Señor Joaquín, El (Fernández Caballero y
 Romea), 173
Señor Luis «el Tumbón» o Despacho de
huevos frescos, El (R. de la Vega y Bar-
 bieri), 136, 175
Señor y lo demás, son cuentos, El (Clarín),
 611, 612, 618-619, 622
Señores de Hermida, Los (J. Ochoa), 455
Señorita de la Ciénega, La (Ortega y Mu-
 nilla), 751
Señorita Julia, La (Strindberg), 144
Señorito Octavio, El (Palacio Valdés), 625,
 767, 769, 771, 772
 Seoane, M.^a Cruz, 103
Separatista, El (López Bago), 753, 755
Septembrina (López Bago), 755
 Sepúlveda, Ricardo, 236, 282
Sequía (Pardo Bazán), 689
Serafina, La (Mor de Fuentes), 356
Serie de personajes ilustres (Pardo Bazán),
 893
Sermón del terremoto (Fernando de Cas-
 tro), 868
Sermón perdido (Clarín), 428, 611, 612,
 614, 630, 898, 899, 900, 913
Sermondo il Generoso (Rovira), 155
 Serra, Narciso, 171, 172, 226, 229

- Serrano, Carlos, 97, 99, 102, 103, 835, 842, 844
- Serrano, Emilio, 156, 158, 160, 176
- Serrano, José, 160
- Serrano Dolader, Alberto, 323
- Serrano Poncela, Segundo, 731
- Serrano Sanz, Manuel, 350, 351, 475, 857, 860, 865
- Serrano Serrano, Joaquín, 922
- Servén Díez, Carmen, 475
- Sessé, Martín, 801
- Shakespeare, William, XLIV, 113, 115, 120, 124, 129, 177, 365, 587, 661, 875, 883, 887, 890
- Shaw, Donald, L., 341
- Sherzer, William M., 604
- Shoemaker, William H., 198, 475, 604, 731
- Sí, señor* (Pardo Bazán), 690
- ¡Si todos fuesen locos!* (Lanza), 711
- Si yo fuera rey* (Fernández Caballero e Inzenga), 164, 170
- Sibila de Cumas* (Miguel Ángel), 585
- Sicilia, Mariano José, 216
- Sieburth, Stephanie, 731
- Sierra, E., 136
- Siete contra Tebas, Los* (Esquilo), 221
- 7 de julio 1876, El* (Pérez Galdós), 515
- Sigele, R. P., 724
- Siglo Futuro, El*, 57
- Siglo pasado* (Clarín), XLI, 611, 612, 622, 654, 903
- Siglo Pintoresco, El*, 64
- Siglo XIX, El* (López Silva, Arniches y Delgado), 137
- Signori, Dolores, 104
- Siguán Boehmer, Marisa, 198
- Siles, José de, L, 756, 758, 760
- Silio, César, 51, 103
- Silvela, Francisco, 48, 49
- Silver, Philip W., LV, 341
- Silverman, J., 458
- Silvestri, Laura, 341
- Sima de Igúzquiza. Recuerdos de una guerra, La* (A. Sawa), 756, 757
- Simaro Lacabra, Luis, 34
- Simón Bocanegra* (García Gutiérrez), 163
- Simón Cabarga, José, 103
- Simón Díaz, José, 103, 475, 927
- Simón es un lila* (Granés), 178
- Simón Palmer, M.^a Carmen, LV, 103, 198
- Sin niño* (R. de Castro), 299
- Sin un cuarto* (Alarcón), 366, 367, 368
- Sinclair, Alison, 731
- Sinfonía callejera* (S. Rueda), 797
- Sinfonía de dos novelas* (Clarín), 640, 643, 644
- Sinfonía en gris mayor* (Darío), 69
- Sinnigen, John H., 605, 842
- Sino, El* (J. Nogales), 708
- Sinopsis paleontológica de España* (Mallada), 54
- Sirena negra, La* (Pardo Bazán), 679, 680, 681, 788, 790, 791, 792, 794
- Sismondi, Jean-Charles-Léonard Sismonde de, xxxiv
- Sitio de Zaragoza, El* (López de Ayala y Oudrid), 164
- Smetana, Bearich, 157
- Smieja, Florián L., 475
- Smith, Alan E., 475, 601, 605, 731
- Smith, Paul, 198, 465, 842
- Snob* (Clarín), 621
- Sobejano, Gonzalo, LV, LVI, 103, 198, 602, 605, 716, 724, 731, 732, 839, 842, 927
- Sobre la descripción* (Zola), 9
- Sobre los cantos de Leopardi* (Valera), 890
- Sobre motivos de una novela de Galdós* (Clarín), 900
- Sobremesa* (Pardo Bazán), 690
- Sobrinos del capitán Grant, Los* (Salgari), 170
- Socialista, El*, 67
- Sociedad presente como materia novelable* (Pérez Galdós), 417
- Sociedad primitiva* (Palacio Valdés), 776
- Soeur Philomène* (E. y J. Goncourt), 23
- ¡Soia!* (R. de Castro), 299
- Soir, Le*, 756
- Solaces poéticos* (marquesa de Pardo de Figueroa), 226
- Soldado español, El* (Bustillo), 67
- Soledad, La* (Ferrán), 241, 253, 254, 259, 260, 265, 266, 272

- Soledades, galerías y otros poemas* (A. Machado), xxvi, 31, 316, 321
 Soler, José, 184
 Soler y Miquel, J., 732, 905
 Solera, Temistocle, 156, 164
Solfeo (Bobadilla), 915
Solfeo, El, 69, 227, 418, 420, 429, 435, 611, 614, 615, 896, 903, 905, 912
 Solís, Antonio de, 151, 362
 Solís, Dionisio, 862
 Solís, Jesús-Andrés, 732
Solitario, Il (Eslava), 154
Solitarios, Los (Bretón de los Herreros y Basili), 168
Solitary reaper, The (Wordsworth), 262
¡Solo! (Palacio Valdés), 776
Sólo por verla (Fernanflor), 708
Solos de Clarín (Clarín), 418, 429, 611, 612, 613, 614-615, 639, 897, 898, 906, 910
Soltera, La (López Bago), 755
Sombra, La (Pérez Galdós), 436, 482, 583, 695, 697, 699
Sombra de Bécquer. Colección de cuentos con pretensiones de imitación, La (Gómez de Santiago), 708
Sombrero de tres picos, El (Alarcón), 181, 372-375, 892
Sombrero del señor cura, El (Clarín), 622
 Somoza Muñoz, José, 353, 359
Son Excellence Eugène Rougon (Zola), 753
Sonata de otoño (Valle-Inclán), 652, 774, 907
Sonetos (Peñaranda), 289
Songe d'une nuit d'été (Rosier y Leuven), 168
Sónnica la cortesana (Blasco Ibáñez), 762, 763, 764, 765, 766
Soñador, El (Giner de los Ríos), 160
 Sopena Ibáñez, Federico, 198, 605
 Sor, Fernando, 154
Sor Aparición (Pardo Bazán), 690
Sor Lucila (Ortega y Munilla), 749
Sor Simona (Pérez Galdós), 125, 130
 Sorbino, Ramón, 185, 188
Sordica, La (Pardo Bazán), 688
 Soria Andreu, Francisca, 104, 341
 Soria Ortega, Andrés, 475
 Soriano, Rodrigo, 198
 Soriano Fuertes, Mariano, 156, 161, 162, 165, 181, 198
 Sorolla, Joaquín, xxxviii, 12
 Sosa, R., 843
 Sotelo Vázquez, Adolfo, lv, 104, 476, 593, 605, 725, 728, 732, 827, 831, 838, 843, 927
 Sotelo Vázquez, M.^a Luisa, 605, 732
Soter (J. Costa), 796
Sotierra (Pardo Bazán), 691
Sotileza (Pereda), 438, 441, 445, 447, 449, 452, 625, 765, 899
 Soto, Román, 605
 Sougez, Marie-Loup, 732
Soy, tengo y quiero (Alarcón), 365
 Speirs, Dorothy, 104
 Spencer, Herbert, 20, 32, 36, 41, 320, 427
Speraindeo (Clarín), 613, 614, 617, 624, 643
 Spir, African, 652, 780
 Spitzer, Leo, 927
 Spontini, Gasparo, 157
 Staël, Germaine Necker, Madame de, 259, 341, 412
 Stanley, sir Henry Morton, 803
 Stendhal (Henry Beyle), XLIX, 3, 6, 13, 25, 296, 413, 784
 Stevens, Shelley, 341
 Strauss, Richard, 157
 Strindberg, August, 144
Su amado discípulo (J. Ochoa), 455
Su ciega y loca fantasía corrió arrastrada por el vértigo (R. de Castro), 302
Su único hijo (Clarín), xxxvi, 49, 611, 612, 613, 616, 617, 618, 620, 621, 622, 639-660, 779, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 800, 916
 Suárez, B., 843
 Suárez, Constantino, 341
 Suárez, Francisco, 38
 Suárez Artazu, Daniel, 269, 270, 271, 341
 Suárez Blanco, Germán, 732
 Suárez Bravo, Ceferino, 162, 163, 902
 Suárez Cortina, Manuel, 476
 Subirá, José, 156, 198, 199
 Sudermann, Hermann, 144
 Sue, Eugenio, 3, 6, 411, 752, 757, 763

- Sueño de Lucero, El* (Palacio Valdés), 776
Sueño de una noche de verano, El (Esco-
 sura y Gaztambide), 167
Sueño de una noche de verano, El (Merino
 y Lucio), 136
Sueño del infierno (Quevedo), 230
Sueño y realidad (Porcell), 155
Suerte, La (Pardo Bazán), 121
Suerte macabra (Pardo Bazán), 691
Suicidio de Anguila, El (Palacio Valdés),
 776
Suicidio de Wérther, El (Dicenta), 117
 Sully-Prudhomme (René François Ar-
 mand Prudhomme), 66, 209, 288, 316
 Suñer Casademunt, L., 143
Superchería (Clarín), 611, 616, 706
Sustitución (Pardo Bazán), 685
Sustituto, El (Clarín), 621
Suum cuique (Pereda), 442, 700
 Swain, J. O., 476
 Swinburne, Algernon Charles, 288
 Sykes, sir Percy, 843
Symbolisme, Le, 28

Tabaré (Bretón), 159
Taberna, La (Zola), 143, 540
 Taboada, Luis, 70, 338, 899, 902
Tacaño Salomón, El (Pérez Galdós), 125,
 126
 Tadié, Jean-Yves, 104
 Taine, Hippolyte, 21, 22, 24, 28, 43, 104,
 292, 420, 427, 500, 780, 781, 879, 909
Tal como as nubes (R. de Castro), 296
*Talía española o Colección de dramas del
 antiguo teatro español* (A. Durán), 853,
 862
 Tamayo, Juan Antonio, 324
 Tamayo y Baus, Manuel, 112, 113, 163,
 167, 169, 374, 875, 890
 Tamayo y Baus, Victorino, 163, 167
 Tamberlick, Enrico, 155
Tambor de granaderos, El (Sánchez Pastor
 y Chapí), 140, 175, 177
Tambor y gaita (Clarín), 613, 614, 622, 788
Tan sólo dudas y terrores siento (R. de Cas-
 tro), 300
 Tanco Armero, Nicolás, 813, 814, 843

Tanhäuser (Wagner), 178
 Tannenberg, Boris, 342
Tannhauser el estanquero (Navarro y Gon-
 zalvo y J. Jiménez), 140
 Tapia, Eugenio de, 412
Tara, La (Clarín), 621
 Taras Bulba, 821
 Tarrío Varela, Anxó, 104, 342, 605, 843
Teatro Artístico (Benavente), 147
Teatro de ensueño (Martínez Sierra), 145
Teatro en barbecho, El (Clarín), 903
Teatro escogido (Calderón de la Barca),
 849
Teatro escogido de Fray Gabriel Téllez (J.
 E. Hartzenbusch), 862
*Teatro español o colección de dramas esco-
 gidos*, 862
Teatro fantástico (Benavente), 147
Teatro Hespagnol (García de la Huerta),
 847
Teatro libre (Antoine), 13
Teatro y la novela, El (Clarín), 119, 900
Teatros, Los, 72
Tecín soia a miña terra (R. de Castro), 298
Tejedores de Silesia, Los (Hauptmann),
 144
Telefonemas de doña Manolita, Los (Va-
 lera), 121
Telégrafo eléctrico, El (Martínez Monroy),
 315
Temor y temblor (Kierkegaard), 792
Tempestad, La (Chapí), 173, 174
Templo, El (Pardo Bazán), 690
Tempranica, La (Romea y J. Jiménez),
 140, 176
 Tennyson, Alfred, 288
 Tenreiro, Ramón M.^a, 732
Tentación (J. O. Picón), 705
Tentativas dramáticas (Valera), 121
Tentativas literarias (M. de los Santos Álva-
 rez), 226
Teño un mal que non ten cura (R. de Cas-
 tro), 296, 301
 Teócrito, 217
Teresa (Clarín), 118, 121, 611, 786, 903
 Teresa de Jesús, Santa, 357, 680, 787, 854
Ternezas y flores (Campoamor), 239, 273

- Terra baixa* (Guimerá), 118
Terra nosa (R. de Castro), 297
 Terradellas, Domingo, 152
Terre, La (Zola), 765, 785, 787, 901, 903
 Terrón, Eloy, 476, 928
Terror de 1824, El (Pérez Galdós), 516
 Terry, Arthur, 605
Tertulia, La, 455
Tesoro de Gastón, El (Pardo Bazán), 674
Tesoro de los romanceros españoles (E. de Ochoa), 849
Tesoro del Parnaso Español (Quintana), 213, 849
Testamento de Alarcón (Clarín), 900
Tetrarca en la aldea, El (Pardo Bazán), 688
Thérèse Raquin (Zola), 7, 19, 23, 24
Theros (Pérez Galdós), 699
 Thompson, Clifford R. Jr., 732
 Thompson, Currie Kerr, 732
 Thompson, G. R., 473
 Thompson, Stith, 476, 732
 Thomson, James, 215
 Thos y Codina, Terencio, 254
 Thurston-Griswold, Henry, 928
Tía fingida, La (Cervantes), 852
 Tibulo, 217
Tic... tac. (Alarcón), 366, 367
Tick-Nay (Zamacois), 796
 Ticknor, George, xxiv, 865, 928
 Tiemann, Hermann, 928
Tiemblan las hojas y mi alma tiembla (R. de Castro), 301
Tiempo, 216
Tiempos felices (Palacio Valdés), 776
 Tierno Galván, Enrique, 104, 476, 605
Tierra (Llanos y Berete), 158
Tierra de Campos, La (Macías Picavea), 454, 455, 796
Tierra de María Santísima (Polo y Peyrolón), 454
Tierra prometida, La (Bourget), 788, 792, 793, 794, 795
Tigre del Maestrazgo, El (Ayguals de Izco), 412
Tigre Juan (Pérez de Ayala), 568
Tijeras, Las (Pardo Bazán), 689
 Timoneda, Juan de, 851
 Timoteo Álvarez, Jesús, 104
Tinieblas en las cumbres (Pérez de Ayala), 639
 Tintoré, M.^a José, 733
Tío canayitas, El (Sanz Pérez de Mendoza y Soriano Fuertes), 162
Tío Cayetano, El, 441
Tipos trashumantes (Pereda), 440, 443, 447, 449
Tipos y paisajes (Pereda), 440, 442
Tirano de aldea, El (Pereda), 443
Tirios y troyanos (Príncipe), 224
 Tirso de Molina, 67, 588, 853, 854, 862, 863, 866, 881, 882, 890
Tirso de Molina (Clarín), 622
Tocayos, Los (Aza), 138
 Todi, Jacopone da, 654, 787
Todo lo vence el amor (Cañizares), 151
 Todorov, Tzvetan, 476
 Tolosa Latour, Manuel de, 705, 709
 Tolstoi, Leiv Nikolaevich, XLIX, 62, 71, 660, 778, 781, 782, 783, 784, 785, 790, 794, 828, 894, 904
 Tomás de Aquino, santo, 58, 676
Tormentas del 48, Las (Pérez Galdós), 524, 525
Tormento (Pérez Galdós), XLVII, 120, 431, 487, 534, 544, 545, 546, 547, 548, 551, 553, 555, 556, 559, 566, 572, 625, 629, 630, 700, 898
Torquemada en el purgatorio (Pérez Galdós), 534, 569, 571, 574, 575, 577
Torquemada en la cruz (Pérez Galdós), 534, 569, 571, 784
Torquemada en la hoguera (Pérez Galdós), 534, 565, 569, 571, 573, 695, 699
Torquemada y San Pedro (Pérez Galdós), 534, 569, 571
 Torra Ferrer, David, 714
 Torre, Fernando de la, 213, 216
 Torre, Guillermo de, 733, 928
Torre de Talavera, La (Sellés), 115
 Torrente Ballester, Gonzalo, 199, 434, 476, 569
 Torrents, Ricard, LV
 Torres, David, 476, 733, 928

- Torres Martínez, José Carlos de, 199, 325, 339
- Torres Naharro, Bartolomé de, XLVIII, 850
- Torres Queiruga, Andrés, 342
- Torres Rioseco, Arturo, 342
- Torres Villarroel, Diego de, 351, 379
- Torromé, Rafael, 67
- Torso*, *El* (Clarín), 620
- Tovar, Antonio, 104
- Trabajo* (Zola), 784, 785
- Trabajos del infatigable creador Pío Cid*, *Los* (Ganivet), 639, 798, 799
- Tradiciones Vasco-cántabras* (Araquistáin), xxx
- Traducciones e imitaciones del poeta alemán Enrique Heine* (Ferrán), 30
- Trafalgar* (Burgos y J. Jiménez), 174, 177
- Trafalgar* (Pérez Galdós), 483, 502, 509, 511, 519
- Tragedia de celos* (Sellés), 707
- Tragedia de ensueño* (Valle-Inclán), 145
- Traidor, inconfeso y mártir* (Zorrilla), XLV
- Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* (Lucas), 21, 23
- Tramoya* (Oiona y Barbieri), 166
- Trampa, La* (Clarín), 620, 786
- Transición, La* (Pardo Bazán), 894
- Trata de blancas* (E. A. Flores), 758
- Tratado de composición* (Eslava), 181
- Tratado de los romances viejos* (Menéndez Pelayo), 876
- Trau, Aida E., 843
- Traver Tomás, Vicente, 342
- Treguas de Ptolemaida, Las* (Eslava), 154
- Tren directo, El* (Ortega y Munilla), 749, 750
- Tren expreso* (Campoamor), 277
- Trenc Ballester, Eliseo, 104, 733
- Tres cosas del tío Juan, Las* (J. Nogales), 63, 702, 708
- Tres ensayos* (Unamuno), 901
- Tres mujeres* (J. O. Picón), 710
- Tribulaciones* (Rodríguez Rubí y Gaztam-bide), 167
- Tribuna, La* (Pardo Bazán), 541, 625, 663, 664, 665, 898
- Tribunal literario, El* (Pérez Galdós), 699
- Tributo de las cien doncellas, El* (García Santiesteban y Barbieri), 134
- Trigo, Felipe, 754, 755, 796
- Trigueros, Candido M.^a, 862
- Triquitraques* (Bobadilla), 908
- Tristán o el pesimismo* (Palacio Valdés), 775
- Tristana* (Pérez Galdós), 489, 534, 543, 565, 694, 785, 786, 790, 791, 893, 902
- Tristes, Los* (R. de Castro), 301
- Tristezas* (Núñez de Arce), 287
- Triunfo del amor, El* (Saldoni y Alegret), 154
- Triviños, Gilberto, 605
- Trofeos, Los* (Heredia), 902
- Trois villes, Les* (Zola), 27
- Troncoso Durán, Dolores, 602, 605
- Tropiquillos* (Pérez Galdós), 699, 700
- Trovador, El* (García Gutiérrez), XLVI, 155, 163
- Trovador, El* (Verdi), 157
- Trovas castellanas* (Arnao), 248, 249
- Trueba, Antonio de, 68, 206, 223, 228, 240, 242, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 268, 294, 342, 372, 437, 441, 453, 454, 476, 701, 706, 708
- Trueque, El* (Pardo Bazán), 688
- Tsuchiya, Akiko, 605
- Tubino, Francisco M.^a, 8, 104
- Tuero, Tomás, 535, 537, 541, 767, 777
- Tumba del héroe, La* (Ochoa), 67
- Tuñón de Lara, Manuel, 96, 104
- Turgueniev, Iván Sergeievich, 71, 787
- Turia, El*, 762
- Turin, Yvonne, 104
- Turner, Harriet S., 605, 733
- Tusquets, Francisco, 758, 761
- Twain, Mark, 703
- Tytler, Graeme, 476
- Ucelay da Cal, Margarita, 476
- Uhagón, Francisco R. de, 857
- Ullman, P. L., 733
- Ulloa, Antonio de, 801
- Última bruja, La* (Zahonero), 708

- Última calaverada, La* (Alarcón), 365, 367, 368
- Última ilusión de Don Juan, La* (Pardo Bazán), 708
- Última lamentación de Lord Byron, La* (Núñez de Arce), 288
- Última lucha, La* (Pérez Nieva), 761, 797
- Último abencerraje, El* (Pedrell), 160
- Último día del paganismo y primero de lo mismo...* (J. Costa), 796
- Último estudiante, El* (Armada y Losada), 759
- Último patriota, El* (J. Nogales), 454, 796
- Últimos amores de Lope de Vega y Carpio, Los*, 164
- Últimos escritos* (Alarcón), 364
- Umbral, Francisco, 569
- Un alma de Dios* (J. Ochoa), 455
- Un Aprendiz de Helenista. Véase Valera, Juan.
- Un boceto del natural* (G. A. Bécquer), 378, 389, 390-394
- Un candidato* (Clarín), 619
- Un coup des dés jamais n'abolira le hasard* (Mallarmé), 209
- Un crinien* (J. O. Picón), 741
- Un crítico incipiente* (J. Echegaray), 114, 148
- Un destripador de antaño* (Pardo Bazán), 686, 688
- Un día de reinado* (Olona, García Gutiérrez, Inzenga, Oudrid, Barbieri y Gaztambide), 167
- Un discurso* (Clarín), 640, 660, 901
- Un documento* (Clarín), 616, 624
- Un drama nuevo* (M. y V. Tamayo y Baus), 163
- Un escándalo* (Dicenta), 706
- Un faccioso más y algunos frailes menos* (Pérez Galdós), 484, 517, 536
- Un grabado* (Clarín), 620, 649, 654, 659, 791
- Un idilio y una elegía* (Núñez de Arce), 288
- Un jornalero* (Clarín), 619
- Un joven de provecho* (Pérez Galdós), 122, 125
- Un labrador que foi sarxento aos soldados do novo alistamento*, 289
- Un libro viejo* (Feliú y Codina), 116
- Un lunático* (Clarín), 615
- Un marino* (Pereda), 443
- Un matrimonio del siglo XIX* (Pardo Bazán), 682
- Un paraíso sin manzanas* (Clarín), 617
- Un recuerdo* (R. de Castro), 300
- Un repatriado* (Clarín), 621
- Un repoludo gaitero* (R. de Castro), 292
- Un rincón del Paraíso. Crónica aragonesa* (Matheu Aybar), 454
- Un saint* (Bourget), 788
- Un santo varón. Recuerdos de un pobre diablo* (Matheu Aybar), 454
- Un tesoro escondido* (V. de la Vega y Barbieri), 170
- Un tribunal literario* (Pérez Galdós), 416
- Un viaje a Madrid* (Clarín), 640, 644, 900, 911
- Un viaje al vapor* (Olona y Oudrid), 167
- Un viaje de novios* (Pardo Bazán), 63, 625, 662, 663, 664, 667
- Un viaje redondo* (Pérez Galdós), 697
- Un viejo verde* (Clarín), 619
- Un voluntario realista* (Pérez Galdós), 516
- Un voto* (Clarín), 622
- Una carta de ultratumba* (Estévanez), 708
- Una carta y muchas digresiones* (Clarín), 900
- Una conversación en la Alhambra* (Alarcón), 367
- Una cristiana* (Pardo Bazán), 431, 435, 672, 673, 681, 785, 787, 788, 791, 792, 794
- Una industria que vive de la muerte. Episodio musical del cólera* (Pérez Galdós), 697
- Una limosna para los niños* (S. Rueda), 708
- Una medianía* (Clarín), 613, 617, 643, 644, 786
- Una mujer de mundo* (Dicenta), 705
- Una mujer generosa* (Campoamor), 273
- Una noche en vela* (Mesonero Romanos), 377
- Una obra de caridad* (Matheu Aybar), 708
- Una quiebra* (Björnson), 144
- Una sala de hospital* (L. Jiménez), xxxviii

- Una sinfonía* (Clarín), 644
Una venganza (Capdepón), 157
Una venganza (M. y T. Fernández Grajal), 157, 158
Una venganza (Martínez Barrionuevo), 708
Una venganza (Zamacois), 708
Una vieja (Gaztambide), 164
 Unamuno, Miguel de, xxvi, xxvii, xxviii, xli, 48, 51, 52, 56, 62, 65, 71, 79, 88, 104, 144, 221, 245, 293, 317, 320, 321, 542, 613, 652, 742, 774, 800, 895, 901, 903, 907
Une page d'amour (Zola), 9, 24, 742
Une reine d'un jour (Scribe y Auber), 168
Une saison en enfer (Rimbaud), 209
Unión, La, 903
Unión Católica, La (Díaz Ordóñez), 902
Urbild del Menschheit (Ideal de Humanidad para la vida) (Krause), 34
 Urdiales Campos, Millán, 733
 Ureña, Enrique M., 105
 Urey, Diane F., 606, 733
 Urrutia, Jorge, 328, 342
 Urrutia, Louis, 826
 Usoz y Río, Luis de, 859
¡Usted no es un hombre! (López Bago), 753
Utilitarismo en la enseñanza, El (Clarín), 80, 901
 Utt, Roger L., 606, 928

Vaina en el espadín, La (Zahonero), 758
 Val, Luis de, 119, 121
 Val, Mariano Miguel de, 199
 Valbuena, Antonio de, 425, 426, 430, 733, 909, 914
 Valbuena Prat, Ángel, 199, 342
 Valentí i Fiol, Eduard, lv, 199, 928
 Valenzuela Jiménez, Rafaela, 339
 Valera, Cipriano de, 859
 Valera, Juan, xxi, xxii, xxvi, xxviii, xxxi, xxxiii, xxxv, xxxviii, xlviii, l, 12, 14, 15, 61, 65, 70, 71, 79, 121, 141, 179, 199, 203, 212, 214, 215, 216, 217, 219-221, 229, 243, 253, 302, 312, 313, 317, 320, 342, 392, 394-410, 413, 418, 419, 420, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 435, 436, 437, 439, 448, 469, 476, 691-695, 697, 701, 706, 709, 733, 740, 742, 745, 746, 747, 768, 787, 796, 800, 822, 843, 872, 874, 886, 887-891, 893, 895, 899, 902, 906, 907, 911, 912, 918, 928
 Valera y Delavat, Luis de, marqués de Villasinda, 812, 814, 818, 821, 843
 Valero, José, 155
 Valero de Tornos, Juan, 358, 476
 Vales Failde, J. F., 342
 Valis, Noël M., 472, 476, 606, 731, 733, 734, 839, 843
 Valladares de Sotomayor, Antonio de, 141, 847
 Valladares de Valdelomar, Juan, 860
 Valladares Núñez, Marcial, 290, 342
 Valladares y Saavedra, Ramón de, 168
 Valle Ameno, marqués de, 80
Valle de Andorra, El (Olona y Gaztambide), 164, 167
Valle de lágrimas, El (Pérez Nieva), 454
 Valle-Inclán, Ramón del, xxi, xxvi, xxviii, xl, 62, 63, 65, 120, 129, 143, 145, 147, 313, 315, 317, 363, 568, 569, 587, 657, 659, 742, 774, 788, 797, 800, 907
 Valle Ruiz, Restituto del, 342, 916
 Vallés, José, 173
 Valls, Josep Francesc, 105
 Valmar, marqués de. Véase Cueto, Leopoldo Augusto de.
Valores literarios, Los (J. R. Jiménez), 303
Vals, El (Alcixandre), 274
Vals de Ventano, El (Hurtado), 167
 Valverde, Joaquín, 136, 137, 175, 176, 178, 188
 Valverde, Salvador, 199
 Van Buuren, Maarten, 105
 Van Eyck, Jan, 675, 676
 Van Halen, Juan, 352
 Van Horne, John, 477
 Van Luxemburg, Jan, 734
 Van Praag, J. A., 477
 Van Ree, H., 477
 Van Tieghem, Paul, 105
Vanguardia, La, 917
Vanidade (R. de Castro), 298
Vaquero, El (Pereda), 700
Vara de Falaris, La (Palacio Valdés), 776

- Varela, Antonio, 606
 Varela Hervías, Enrique, 477, 606
 Varela Iglesias, José Luis, LV, 105, 342, 927
 Varela Jácome, Benito, 105, 330, 476, 477, 606, 734, 928
 Varela Ortega, José, 105
 Varey, John E., 477, 596, 597, 602, 603, 605, 606, 828
 Vargas Llosa, Mario, 105
 Vario (Clarín), 620
 Vasco Núñez de Balboa (Chapí), 159
 Vaya un chavó (Checa), xxxviii
 Vayssière, J., 843
 Vázquez, José M.^a, 734
 Vázquez, Mariano, 199
 Vázquez Arjona, Carlos, 606
 Vecchio, Eugene del, 343
 Vedia, Enrique de, 854, 928
 Vedovella, *La* (Domínguez de Gironella), 155
 Vega, Alonso de la, 851
 Vega, José, 606
 Vega, Juana de, 361
 Vega, Ricardo de la, 62, 136, 137, 141, 174, 175, 176, 228, 335
 Vega, Ventura de la, 132, 155, 162, 165, 167, 168, 170, 174, 214, 228, 890
 Vega Armentero, Remigio, L, 752, 758
 Vegas González, Serafín, 734, 843
 Velarde, José, 29, 243, 288, 343, 914
 Velay (Cano), 115
 Velaz de Medrano, Eduardo, 162, 199
 Velázquez, Diego de, xxxvii, xxxviii, 484, 674
 Velázquez, Luis J., 213, 214, 343
 Velda o la sacerdotisa de los galos (Martos y Peñalver y López), 155
 Vélez, Juan, 151
 Vélez Vicente, Pilar, 199
 Velilla, José de, 243, 282, 289
 Velilla, Mercedes de, 289
 Veneno es de amor la envidia (Cañizares y Durón), 151
 Vengadora (Pardo Bazán), 690
 Vengadora, *La* (Zahonero), 758
 Vengadoras, *Las* (Sellés), 115
 Venganza de Atahualpa, *La* (Valera), 121
 Venta de los gatos, *La* (J. Serrano), 160
 Venta de los Gatos, *La* (G. A. Bécquer), 378, 385-390
 Venta del puerto o Juanillo el contrabandista, *La* (Moreno Fernández y Oudrid), 161, 164
 Ventre de Paris, *Le* (Zola), 765
 Ventura de la Vega, *biografía y estudio crítico* (Valera), 890
 Venus granadina, *La* (Vega Armentero), 758
 Vera, Vicente, 813, 843
 Verbena de la Paloma, *La* (R. de la Vega y Bretón), 117, 136, 159, 160, 174, 175, 179
 Vercier, Bruno, 477
 Verdad (Pardo Bazán), 121
 Verdadera, *La* (J. O. Picón), 708
 Verdades poéticas (M. de Palau), 282, 285
 Verdaguer, Jacinto, xxxi, 313
 Verdes Montenegro, José, 343
 Verdi, Giuseppe, 183
 Verga, Giovanni, 703, 756, 765
 Vergara (Pérez Galdós), 522
 Verlaine, Paul, 27, 29, 31, 65, 209, 311, 757, 903, 904
 Versos de un loco (Clarín), 614
 Versos políticos (Palomero), 234
 Vértigo, *El* (Núñez de Arce), 288
 Vestido de boda, *El* (Pardo Bazán), 121
 Viaje al fondo del mar (Verne), 170
 Viaje de Ceilán a Damasco (A. Rivadeneira), 816
 Viaje de Turquía (Villalón), 351
 Viaje del Parnaso (C. Barrera), 861
 Viaje entretenido (A. de Rojas), 860
 Viaje redondo (Clarín), 620, 659
 Viajero Ilustrado Hispanoamericano, *El*, 816
 Viajes por África y Asia realizados y explicados por Domingo Badía Leblich utilizando el nombre de Príncipe Alí Bey el Abasí (Badía Leblich), 802
 Viajes por la América meridional (F. de Azara), 801
 Vian, Francesco, 343
 Vicens Vives, Jaime, 105, 928
 Viciiana, Martín de, 859

- Vicio supremo, El* (Sâr Pèledan), xli
Vicios de la mujer, Los (Lanza), 710
 Vickers, P., 843, 844
 Vico, Antonio, 113
Víctor. Novela madrileña (Salcedo y Ruiz), 761
Vida (Duque de Estrada), 856
Vida (Santa Teresa), 357
Vida (Torres Villarroel), 351
Vida breve, La (Fernández Shaw y Falla), 157, 158, 160, 174
Vida contemporánea, La (Pardo Bazán), 677
Vida cursi, La (Taboada), 902
Vida de canónigos (Palacio Valdés), 776
Vida de Cervantes (Mayans), 860
Vida de Miguel de Cervantes (Fernández de Navarrete), 860
Vida Galante, La, 796, 797
Vida Literaria, La, 143, 146, 147
Vida literaria (J. L. Villanueva), 352, 356
Vida Nueva, 72, 145, 147
Vida pública, La (Sellés), 115
Vida y obras de Don Diego Velázquez (J. O. Picón), 740
 Vidal Corella, Vicente, 199
 Vidal y Valenciano, Eduard, 143
 Vidart, Luis, xxxix, 70, 418, 419, 421, 423, 425, 777
Vidas sombrías (Baroja), 800
Vidrio roto, El (Pardo Bazán), 688
Viejecita, La (M. Echegaray y Fernández Caballero), 173, 177
Viejo y la niña, El (Clarín), 621
Viejos y nuevos moldes (Pérez Galdós), 124
Viento es la dicha de amor (Cañizares y Nebra), 151
Viernes Santo (Pardo Bazán), 688
 Vilanova, Antonio, 105, 712, 714, 717, 721, 723, 724, 728, 732, 733, 735, 838, 921, 928
 Vilanova Rodríguez, Alberto, 343
 Villa, Ricardo, 160
 Villaamil y Fernández Cueto, Fernando, 808, 844
 Villacorta Baños, Francisco, 105, 477, 844
 Villaespesa, Francisco, 310, 311, 312, 315
 Villalba Muñoz, P. Luis, 182, 199
 Villalón, Cristóbal, 351, 865, 883
 Villanueva, Darío, 105, 325, 459, 477, 734
 Villanueva, Joaquín Lorenzo, 351, 352, 356, 357, 477
 Villapadierna, Marysé, 839
 Villar y Macías, Manuel, 218
 Villares, Ramón, 343
 Villarminio, S., 429, 431, 435
 Villegas, Esteban Manuel de, 213, 217, 218
 Villena, marqués de, 588
 Villiers de L'Isle-Adam, Auguste, conde de, xxvi
 Viñas, José M.^a, 462
Virgen de la silla, La (Rafael), 10, 616
Virgenes locas, Las (Clarín), 613, 614, 617
 Virgilio, 217, 220
Visión (S. Rueda), 705
Visión de fray Martín, La (Núñez de Arce), 288
Vistosa, La (J. O. Picón), 710
¡Viva el Papa! (Alarcón), 366
¡Viva el Rey! (Sánchez Pastor y Chapí), 140, 177
¡Viva la República! (Blasco Ibáñez), 762, 763
Viva y la muerta, La (Ortega y Munilla), 749
 Vives, Amadeo, 160, 177
 Vives, Luis, 38, 879, 884
Vivitos y coleando (Chueca, Valverde y Lastra), 178
Vizconde, El (Campodrán y Barbieri), 165
Vizcondesa de Armas, La (Armada y Losada), 747, 758, 759, 760
Vocabulario español-arábigo (Lerchundi), 820
Vocación, La (Clarín), 615
 Vogüé, Melchior de, 777, 778, 785, 792, 894
 Voisine, Jacques, 477
 Vollmöller, K., 866
 Voltaire, Françoise Marie Arouet de, 286, 530, 694
Voluntad (Pérez Galdós), 126
Voluntad, La (Azorín), 639, 757, 774, 907
Voluntarios, Los (Irayzoz y J. Jiménez), 177
 Vorágine, Jacobo de, 654

- Voz de Guipúzcoa, La*, 683
Voz del patriotismo, La (Torromé), 67
Vuelta al mundo en la «Numancia», La
 (Pérez Galdós), 502, 524, 528
 Wagner, Richard, XLVI, 28, 114, 143, 150,
 157, 159, 182, 183, 677, 680
 Walckenaer, C. A., 801
 Wallace, Alfred Russel, 821
 Walls y Merino, 844
 Wanderer (Manuel Alhama), 844
 Watteau, Jean Antoine, 10, 484
 Weber, Frances W., 734
 Weber, Robert J., 606
 Weiner, Hadessah Ruth, 735
 Weiner, J., 462
 Wellek, R., 928
 Wellington, Arthur Wellesley, 513
Wérther (Goethe), 421
 Wesseling, Pieter, 735
Westminster Review, xxxviii
 Weyler y Nicolau, Valeriano, marqués de
 Tenerife, 48, 753, 816, 844
 Whiston, James, 477, 607
 Whitaker, Daniel S., 735
 Whitman, Walt, 71
 Wietelmann Bauer, Beth, 844
 Wiffen, Benjamín, 859
 Wilde, Oscar, 145, 652
 Willem, Linda M., 607
 Williams, D. A., LV
 Williamsen, W. G., 727
 Winslow, Richard W., 477
 Wolf, Ferdinand, 71, 852, 880
 Wölfflin, Heinrich, 885
 Woodbridge, Hensley C., 199, 477, 607, 928
 Wordsworth, William, 262, 280, 343
 Wright, Chad C., 607
Writing short stories (O'Connor), 378
 Wundt, Wilhelm, 37, 41

Xeste, El (Pardo Bazán), 685
 Ximénez de Embún, Tomás, 859
 Ximénez de Sandoval, Crispín, 802, 815, 844

Ya no mana la fuente, se agotó el manantial
 (R. de Castro), 302

Yago Yasch (P. Madrazo), 378
 Yáñez, M.^a Paz, 735
 Yáñez, Vicente, 852
Yernocracia, La (Clarín), 619
 Ynduráin, Domingo, 477
 Ynduráin, Francisco, 477, 607
Yo soy aquél (R. Darío), 311
 Young, Edward, 215
 Yxart y Moragas, José, xxxi, 44, 81, 135,
 143, 144, 181, 182, 199, 643, 872, 896, 902,
 903, 917

 Zabala, Arturo, 199, 200
 Zabálburu, Francisco, 855
 Zahareas, A., 477
 Zahonero, José, 704, 708, 752, 756, 758
Zaína, La (Pérez Galdós), 510
 Zamacois, Eduardo, 200, 706, 708, 754,
 758, 796, 797, 844
 Zamora, Antonio de, 151, 152
 Zamora Vicente, Alonso, 844
 Zapata, Marcos, xxvi, 856
Zaragoza (Pérez Galdós), 125, 126, 485,
 510, 511
Zarina, La (Estremera y Chapí), 175, 177
 Zavala, Iris M., 94, 97, 102, 104, 477, 607,
 826, 831, 842, 844, 920
 Zayas, Antonio de, 813, 814, 844
 Zea, Francisco de, 218
 Zeda. Véase Fernández Villegas, Francisco.
Zeitschrift für Romanische Philologie, 866
 Zena, R., 788
Zenana (Pardo Bazán), 687
Zig-zag (Zahonero), 758
 Zlotchew, Clark M., 607
 Zoilito. Véase Alas, Leopoldo.
 Zola, Émile, xxxvii, xxxix, L, 3, 5, 6, 7, 8,
 9, 10, 11, 12, 13, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23,
 24, 25, 26, 27, 28, 30, 45, 105, 113, 119,
 143, 413, 420, 537, 538, 540, 550, 558, 625,
 627, 629, 630, 631, 636, 640, 661, 663, 664,
 668, 669, 670, 672, 680, 684, 741, 742, 749,
 752, 753, 754, 757, 760, 764, 765, 769, 770,
 777, 779, 780, 784, 785, 787, 828, 888, 892,
 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903
 Zorrilla, José, xxi, xxvi, xxviii, xlv, xlvi,
 xlvii, 61, 64, 112, 113, 159, 204, 207, 228,

- 234, 243, 273, 274, 310, 319, 349, 353, 356,
358, 359, 376, 477, 512, 587, 743, 813, 844,
890, 898, 899
- Zorrilla San Martín, Juan, xxviii, 159, 209
- Zubiaurre, Valentín, 156, 157, 158
- Zuleta, Emilia de, 105, 928
- Zulueta, Luis de, 43
- Zumalacárregui (Pérez Galdós), 502, 519
- Zumalacárregui, Tomás de, 352, 519
- Zurita (Clarín), 615, 616
- Zurita Rodríguez, Marciano, 135, 200, 343
- Zviguilsky, Alexandre, 607

DATE DUE / DATE DE RETOUR

JAN 15 2002			
NOV 12 2001			
APR 17 2004			
APR 6 2004			

TRENT UNIVERSITY



0 1164 0405643 8

